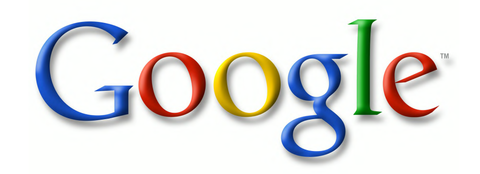


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

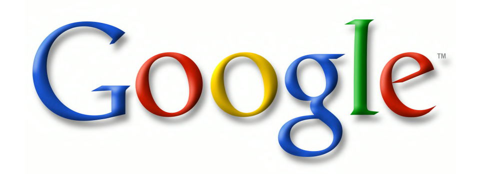
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
*Received* , 190 .
*Accession No.* 83983 . *Class No.* .



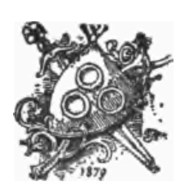
# Dramatische Handwerkslehre

von

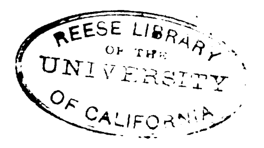
**Avonianus.** i. e. Robert Hessen

„In der wahren Kunst gibt es keine Vorschule, wohl aber Vorbereitungen; die beste jedoch ist die Theilnahme des Schülers am Geschäft des Meisters."

Goethe.



**Berlin 1895**
Verlag von Hermann Walther
W., Kleist-Straße 14.



PN 1664
H35

Dem Andenken

# Karl Werder's.

83983

PN 1664
H35

Dem Andenken

Karl Werder's.

83983

# Vorwort.

Die nachstehende Arbeit hat einen doppelten Zweck;

einmal: ernsten Anfängern, besonders solchen, die durch die Ungunst der Umstände von größeren Bühnen und dem Verkehr mit Fachleuten abgeschnitten sind, ihr heißes Bemühen zu erleichtern und sie vor verhängnißvollen Mißgriffen zu bewahren;

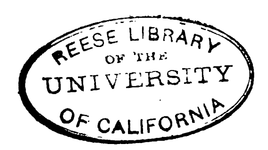
sodann: die Vorwitzigen, die ohne rechte Ahnung von den ungeheuren Schwierigkeiten, die ihnen bevorstehn, von der Laune des Augenblicks getrieben sich daran machen, „ein Stück zu schreiben", womöglich noch zurückzuhalten, ehe sie Andern lästig fielen.

Durch Beides hoff ich die Dramaturgen zu entlasten, die Jahraus, Jahrein, bis zum Ekel, ganz unbrauchbare Machwerke durchstöbern und wieder rücksenden müssen, bis ihnen schließlich jede Lust vergeht, überhaupt etwas Neues zu lesen.

Gustav Freytag hat vor drei Jahrzehnten eine Technik geschrieben, doch nur für das Drama höheren Stils und mehr zur Freude der Wissenden, als zur Aufklärung der Unwissenden. Mein Ehrgeiz kann nicht dahin gehn, sein Werk zu erreichen, aber vielleicht, es nach der angedeuteten Richtung hin zu ergänzen.

**Der Verfasser.**

# Inhalt.


REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA

## Kapitel I.

# Aussichten des Handwerks.

Unsre Statistiker zählen zur Zeit in Deutschland über sechzehntausend Menschen, die von ihrer Feder leben. Man kann mit Sicherheit annehmen, daß mindestens zehntausend von ihnen sich in irgend einer Periode ihres Daseins bemüht haben, unsre Bühne zu bereichern, denn, wie Fritz Mauthner gelegentlich sagt: „man hat so Etwas immer geschrieben". Rechnet man dazu die wimmelnde Schaar unsrer Primaner und Studenten, die mit einem „Nero" oder „Iwan dem Schrecklichen" aus den großen Ferien heimkommen, die emsigen Gelehrten, die in philologischer Begeisterung den Sophokles und die übrigen Griechen umdichtend bald eine „Klytämnestra", bald eine „Penelope" verüben; alle strebsamen Beamten, die still erglühend bei dem Gedanken an ein Verdendchen einen vaterländischen Stoff mißhandeln, alle enttäuschten Frauen, die aus Rache, alle Dorfschulmeister, die aus langer Weile zu dichten beginnen, bis — man verzeihe den Antiklimax — hinab zur „höheren" Tochter, die von ihrer Begeisterung für den Herrn Leutnant durch ein saftiges Lustspiel in der Manier der Natalie v. Eschstruth Zeugniß ablegen will, — so darf man getrost vermuthen, daß in Deutschland

alljährlich etwa sechstausend unaufgeführte Dramatiker um die Palme ringen, die erfahrungsgemäß fünfen oder sechsen wirklich zutheil wird. Und auch von diesen sind höchstens zwei wirklich Berufne, was aber die Uebrigbleibenden, durch immer neuen Zuschub vermehrt, in keiner Weise abhält, noch Jahre lang thätig zu sein, um das Interesse der Fachleute für dramatische Versuche abzutödten.

Wem diese Ziffern tendenziös erscheinen wollen, der erinnere sich, daß ein jüngst erlassener und erfolgreicher Aufruf an deutsche Bühnendichter zur Wahrung ihrer Autorenrechte nur etwa siebzig Unterschriften zu sammeln vermochte, weil diese siebzig Namen in der That die Auslese von etwa vierzig Jahrgängen deutschen Schaffens deckten. Es leuchtet danach ein, daß jeder einigermaßen vernünftige Mensch sich wiederholt besinnen müßte, ehe er all die Mühen, Aufregungen und Demüthigungen auf sich nimmt, die mit der Laufbahn eines Dramatikers unzertrennlich verbunden sind.

Nach meiner Erfahrung läßt sich die Anwartschaft auf dramatischen Erfolg sehr wohl auf ganz bestimmte allerkleinste Kreise begrenzen. Es dürfen sich bescheidne Hoffnungen machen vor Allem die Schriftsteller von Beruf, die sich bereits auf andern Gebieten Anerkennung und einen klingenden Namen erwarben. Sudermann, bevor er „die Ehre" aufführen sah, hatte durch seinen Roman „Frau Sorge" die Kritik derart für sich gewonnen, daß ein bekannter Berliner Theater-Direktor ihm sagte: „Schreiben Sie ein Stück, ich nehm es unbesehen; das Technische findet sich!" . . Fritz Mauthner dagegen, einer der geistvollsten Plauderer und gefürchtetsten Urtheiler, hat eine Aufführung seiner dramatischen Versuche nicht durchsetzen können. Friedrich Spielhagen ist aus Hochachtung sofort, Friedrich Bodenstedt mit Hängen und Würgen am Königl. Schauspielhause in Berlin aufgeführt worden; der erste gilt für einen schwachen, der letzte für einen ganz unmöglichen

Dramatiker. Beide erfreuen sich als Dichter einer unbegrenzten Beliebtheit. Wenn Männer mit solchen Eigenschaften auf der Bühne einen so schweren Stand haben, mag der ganz unbekannte und verdienstlose Neuling in der Provinz sich vielleicht selber sagen, wie unendlich viel geringer seine eigenen Aussichten sind.

Die Wunderkinder, die wie Ludwig Fulda mit neunzehn Jahren die Bretter erobern, sind selten gleich dem Vogel Phönix. Das Stückchen „Unter vier Augen", das Fulda damals mit nachtwandlerischer Sicherheit aufbaute, wird vielleicht sein bestes bleiben. Aber man muß diese so liebenswürdige Persönlichkeit, dieses feine literarische Profil, diese staunenswerthe Sprachgewandtheit, den spielenden Witz seiner Verse, den unendlichen Fleiß seiner Uebersetzungen mitsammt dem ganzen reichen Wissen, das er beherrscht, genauer kennen, um jenen Erfolg zu begreifen. Wie sollten denn auf einen jungen Mann von solcher Begabung die literarischen Kreise seiner Vaterstadt nicht aufmerksam geworden sein? Jeder Anfänger, der in seinem stillen Winkel den gleichen Ehrgeiz hegt, mag an seine Brust schlagend sich fragen, ob er solche Truppen kommandirt wie Ludwig Fulda, und wenn er — wie bei aller Achtung vor seiner Person zu wahrscheinlich ist — diese Frage verneinen muß, so mag er sein Flügelroß nur lieber abzäumen, statt auf ihm nach Einaktern zu jagen.

Ein guter Anfang ist es, einem Theaterdirektor Geld zu leihen; dann kann man schon ein recht schlechtes Stück geschrieben haben und wird dennoch zur Aufführung kommen. Auch begann unlängst der Rechtsbeistand einer größern Berliner Bühne die Besuche einer fragwürdigen Gestalt zu empfangen, die er für seine Muse hielt, und der Direktor fühlte die Verpflichtung, sich mehrere leere Häuser zu verschaffen, um die Frucht jener Zusammenkünfte bei Lampenlicht zu sehn. Aber der Verfasser mußte sich von zuständiger Seite nachsagen lassen,

daß er „zum Kriminal auf Gummirädern, zum Helikon immer noch zu Fuß“ wandle. Ist das nun ein Ruhm, der erstrebenswerth ist?

Und du, mein braver Junge, der du weder in einer literarischen Familie erwachsen, noch ein einflußreicher Kritiker, noch ein Wunderkind, noch ein Kapitalist, noch ein Rechtsbeistand großer Bühnen bist, du willst plötzlich aufhören, die Zierde deines stillen und bescheidenen Kreises zu sein, willst ein tiefsinniges Gebahren annehmen, halbe Tage und Nächte mit gerötheten Wangen und rollenden Augen auf deinem Zimmer sitzen, dich wie ein Irrsinniger durch gefüllte Straßen drängen, während in deinem Kopf sich ganz unmögliche Bilder aneinanderreihen? Du willst ein Dramatiker werden? Das wird wahrscheinlich daran liegen, daß du gar keine Ahnung davon hast, was das eigentlich für ein Ding ist.

---

Kapitel II.

## Was ist ein Dramatiker?

Um diese Frage richtig beantworten zu können, muß man sich vor Allem klar machen, daß der Buchdruck von Dramen, obwohl nothwendig, um ihren Wortlaut festzustellen und Andern zugänglich zu machen, doch nur ein trauriger Nothbehelf ist, um sie zu genießen und zu beurtheilen. Dazu sollen Dramen nicht gelesen, sondern gehört und gesehn werden, weil sie eben, als sie entstanden, nicht sowohl geschrieben, als vielmehr geformt und aufgebaut wurden. Wer immer nur von dramatischer Schreibweise spricht, hat den wirklichen Sachverhalt entweder selbst nie durchdrungen oder er wird zum mindesten viel dazu beitragen, daß Andre ihn mißverstehn.

Wenn darum in den folgenden Blättern der Terminus „Dramatik" fällt, wird ein für allemal die Kunst verstanden, die von der Bühne her auf uns wirkt und zu ihrer Darstellung sich der menschlichen Körper bedient, ja aus den Mienen und Bewegungen der Schauspieler uns oft mehr enthüllt als aus den Worten, die an unser Ohr schlagen.

D. h. die Dramatik gehört den bildenden Künsten an. Nicht ausschließlich; aber sie steht vermittelnd auf der Grenze zwischen der Dichtkunst, die sich mit gedruckten Worten begnügen darf, und der Plastik, deren Leiber stumm und ohne Bewegung sind. Ja man darf sagen: die Dramatik ist gesteigerte Dichtung und Plastik zugleich. Sie faßt beide zu-

sammen und greift mit so verdoppelten Kräften in ihren Wirkungen über beide weit hinaus. So heftig und nachhaltig wie sie vermag keine andere Kunst uns zu packen und zu erschüttern.

Dies muß der Genießende eingesehn haben, aber wieviel mehr der Schaffende. Denn das stete Sich-vor-Augen-halten der darstellenden Menschenkörper mit jeder Wendung, jeder Geste bildet erst die geringere Schwierigkeit. Weit wichtiger und schwerer ist das Überfliegen aller innern Zusammenhänge der vorzuführenden Handlung mit dem ordnenden Blick des Baumeisters, dem vor dem Grundriß seines Zeichenbrettes die Mauern, die Thürme, die Flügel seines stolzen Gebäudes in schönen und zweckvollen Verhältnissen aufragen. An dieser Baukunst gerade fehlt es den Meisten selbst von denen, die für Augenblicke, für die flüchtige Bewegung einzelner Personen Anschaulichkeit und Kraft aufzubieten wissen. Ich habe mehr als einen erfolgreichen Novellisten gesprochen, der mir vertraulich eingestand, daß das unablässige richtige Vorschieben der Handelnden, die fortwährende Steigerung, das Berechnen von Wirkungen, das der Dramatiker verstehen muß, ihm ein Buch mit sieben Siegeln sei. Das bloße „Auslegen der Fäden“, wie das Schaffen der Voraussetzungen für dramatische Verwickelung mit einem andern, vielleicht noch glücklicheren Bilde oft genannt wird, eine Kunst, die nur dann fördert, wenn man „der Kunst die Kunst nicht mehr anmerkt“, ist für Viele schon der Anlaß nicht zur Verknüpfung, sondern zu heilloser Verfitzung. Wer als Schachfreund Morphy'sche Partien nachzog, wird immer wieder die grandiose Einfachheit bewundert haben, mit der dieser Matador seine Schlachtreihen entrollte und in wenigen machtvollen Stößen die Partie zur Höhe trieb. Umgekehrt braucht ein Stümper nur ein paar Züge gethan zu haben, so ist Alles schon unrettbar verwirrt, keine Figur, die allen andern nicht im Wege stände, ein Fortschritt so gut wie unmöglich, die Niederlage so gut wie sicher. Hier

nähert sich die Dramatik der Strategie. Shakespere gleicht Morphy in der Uebersichtlichkeit und Gedrungenheit seiner Exposition. Beiden gleicht Napoleon in Vorbereitung und Einleitung seiner Schlachten.

Es wäre nun zwar unverantwortlich, einem dramatischen Anfänger die Vermuthung nahezulegen, daß er dichterischer Qualitäten entbehren könne, weil seine künstlerischen ihm so sehr viel wichtiger und nöthiger seien. Doch soviel ist durch hunderte von Beispielen nachgerad erwiesen, daß Alles, was den echten Lyriker ausmacht: tiefes Gefühl, Reichthum und Wohllaut der Bildersprache, für den Dramatiker in zweiter und dritter Linie steht, während wieder, was viele berühmten Erzähler glaubten entbehren zu können und dessen Mangel weder dem Ruhme Sterne's bei den Briten, noch Jean Pauls bei den Deutschen geschadet hat: eine gut gegliederte, spannende Fabel, die voll Kraft und Nachdruck zu einem mit Ungeduld erwarteten Ende hindrängt, für den Dramatiker ganz unerläßlich, ja recht eigentlich von entscheidender Bedeutung ist. Glaubt Jemand, seine dichterischen Eigenschaften berechtigten ihn, sich an Dramen zu versuchen, während er doch einer gewissen Breite bedarf, um seine Figuren sich ausleben zu lassen, und ihm die Gabe der schnellen Entwickelung, der scharfen Charakteristik, des unaufhaltsamen Fortschrittes versagt ist, so können seine Geschöpfe mit Engelzungen reden, seine Stücke werden matt bleiben, ja sie wären besser nie geschrieben worden. Die Liebe zum Kleinleben, die sorgsame Beobachtung, die Fülle der Einzelheiten machen den Schilderer; der Verstand für das Wichtige, die inhaltreiche Kürze, die glückliche Knappheit machen den Dramatiker.

Geht nun ein Neuling an seinen ersten Versuch, so ist das, womit er gewöhnlich beginnt: die äußere Nachahmung des Dialoges, das Allerunwichtigste. Stücke, die bloß von ihrem Dialog leben wollen, ermüden tödtlich und sind die schlechtesten, die es giebt. Zwar erlangte Sheridan's

„Lästerschule", ein Lustspiel dieser Art, eine gewisse Berühmtheit, doch ist es niemals treffender kritisirt worden, als von dem naiven Zuschauer, der seinem Nachbarn zuraunte: „ich wünschte, die Leute hörten endlich auf zu reden, und das Stück finge an." Kurz Alles, was unter die Rubrik „schöne Sprache" fällt und allein aus der schönen Sprache seine Daseinsberechtigung ableitet, ist bestenfalls kleine Münze. Wenn man (nach einem abscheulichen Gebrauch) aus den Shakespere'schen Dramen alle sogenannten „schönen Stellen" herauszöge, würden die Stücke nicht annähernd soviel dadurch verlieren, als die schönen Stellen selber dadurch, daß man sie aus dem Zusammenhang riß. Bei Shakespere findet sich keine Zeile, die nicht organisch mit dem Ganzen verwachsen wäre; bei Schiller wird es manchmal störend, daß er ganz unorganisch lange Ergießungen einmischt, die mit dem Fortgang der Handlung und der vorhandenen Situation im Widerspruch stehen. Leider ist von den Nachahmern just diese Manier als vor Allem beherzigenswerth aufgegriffen worden, sodaß sie, um für etwas Undramatisches zu entschädigen, schnell noch eine „schöne Stelle" anbringen und das Uebel erst recht verschlimmern.

Dagegen, mag die Sprache selbst alltäglich sein, erkennt man den wahren Dramatiker sofort an folgenden Merkmalen:

daran, wie er seine Personen einführt;
daran, wie er das Kommende vorbereitet;
daran, wie er den Knoten schürzt;
daran, wie er die Hauptfiguren in groß angelegten Szenen gegen einander führt;
daran, wie er bis zum letzten Augenblick die Spannung unterhält;
daran, wie er den Austrag herbeiführt.

Vor Allem aber erkennt man den Dramatiker an seinem Stoff.

## Kapitel III.

# Was ist ein Stoff?

Das bis zum Ueberdruß zitierte Goethische Wort:

„Greift nur hinein ins volle Menschenleben

— — — — — — — — — —

Und wo ihrs packt, da ist's interessant" . .

besagt nur einen Theil des Wesentlichen. Das bloße Greifen ins Menschenleben, auch das Interessante allein thut es nicht. Es ist unendlich Vieles höchst interessant, was trotzdem ganz undramatisch ist. Greifen darf ein Dramatiker nur dahin, wo es einen Kampf giebt, d. h. in der Handwerksprache: einen Konflikt.

Dort, wo die starre Macht der Ueberlieferung dem sich auflehnenden Willen eines Allzuselbständigen; wo das papierne Recht dem warmen Empfinden einer Frau; wo das kalte egoistische Alter dem leidenschaftlichen Wunsch der Jugend; wo der protzende Reichthum der gekränkten Armuth; wo die gefeierte Mittelmäßigkeit dem leidenden Verdienst; wo der hochmüthige Privilegierte dem schlichten Bürger; wo die falsche Kokette dem selbstlos liebenden Manne das Innerste aufwühlt und den Antrieb zum Handeln giebt; aber auch dort, wo unsre

besten Regungen uns in Verwirrung und Unheil stürzen, wo wir mit dem Herzen sündigen, um vom Verstande gerichtet zu werden, überall dort pulsiert dramatisches Leben, giebt es Konflikte, die dem Dramatiker lohnende Aufgaben bieten. Deshalb werden die Figuren, die ihm zuerst erscheinen, die seiner Phantasie den Anstoß zur Ausgestaltung eines Stückes geben, stets in heftiger Bewegung, ringend sich gegenüberstehen. Nicht Faust in Gretchens Garten, sondern Richard III., der trotz alles Sträubens und Verfluchens die trauernde Wittwe, der er den Gatten erstach, gewinnt, ist der eigentliche dramatische Liebhaber. Lyrisch ist das bloße Aufstören des Gefühls, dramatisch allein ist der Aufruf des Willens zum sofortigen Entschluß.

Das hat in den Blüthetagen des griechischen Dramas noch nicht gegolten. Im „König Oedipus" wird der Held durch eine unheimlich überlegne, sozusagen hinter der Szene wirkende Macht langsam vor unsern Augen zermalmt. Dieses Erliegen unter die höhere Fügung erschien den alten Griechen dramatisch; uns Heutigen — mag auch die Vorführung jener Sophokleischen Tragödie auf einer modernen Bühne zuweilen gelingen — darf die bloße Verblendung, die sich nicht abhalten läßt, das bereits drohende Geschick zu beschleunigen, dieses von den Göttern von vornherein beabsichtigte Ins-Verderben-Stoßen eines willkürlich Ausgewählten nicht mehr genügen. Die schönste Frucht der germanischen Kultur: der Glaube an die Freiheit des Willens, muß auch in unsern Dramen erwachsen. Erwiesen sich unberechenbare Umstände zerstörend für einen mühsam gewählten Vorsatz oder ein allzu leidenschaftliches Beginnen, dann entsteht ein tragischer Konflikt in modernem Sinn. Ein von finstern Mächten hilflos gebundener, vollends gar ein innerlich gebrochener Mensch, kann uns Heutigen als Held eines Dramas nicht taugen. In voller körperlicher und geistiger Freiheit müssen die Figuren eines Stückes vor uns

sich ausleben, und es wäre nichts bedauerlicher und schädlicher, als wenn die Leidenschaften reiner, die Irrungen gesunder Personen aufhörten, als interessant und darstellenswerth zu gelten, damit die fürchterliche μοῖρα der Griechen nunmehr durch die „erbliche Belastung" ersetzt würde.

Liegt somit in den zu fassenden Entschließungen das eigentliche Wesen des Dramas, ist eine bloße Begebenheit, wie sie einer Erzählung zum Vorwurf dienen mag, zur Darstellung durch ein Drama nicht genügend, so sind es die schon von Lessing (wenn auch in anderm Sinne) sogenannten „innern Ereignisse", denen Paul Heyse in seinem jüngsten Roman „Merlin" so energisch und voller Hoffnung ihren Platz fordert, noch viel weniger. Heyse verspricht sich in einer Tragödie, die den Täufer Johannes zum Helden hätte, von dem Eindruck des abgeschlagenen Kopfes auf Herodias und von der Erinnerung (!) an vergangene Tage, die sie dann ausströmen würde, eine „mächtige Bühnenwirkung"!! Wahrhaftig, man kann lyrische und dramatische Wirkung nicht peinlicher verwechseln, das Wesen des Dramas nicht gründlicher mißverstehn. Der Monolog der Herodias würde so recht eine jener „schönen Stellen" werden, mit denen unkräftige Dramatiker ihr Publikum darüber hinwegzutäuschen suchen, daß in Wirklichkeit Nichts vorgeht. Gefühle, Seelenstimmungen, die zu keinem Entschluß führen, sind im Drama widrig und werthlos.

Die That selbst aber ist nur verwendbar zur Lösung einer entstandenen Spannung. Ohne daß eine Willens-Spannung angehäuft war, wirkt eine That nur plump und täppisch; sie geht Niemandem nahe. Dagegen kann diejenige, auf die der Zuhörer von Anfang an vorbereitet wurde, mit Vortheil bis ans Ende des Stückes hinausgeschoben werden, während kleinere Entscheidungen in der Zwischenzeit dazu dienen, ein Uebermaß angesammelter Elektrizität zu be-

freien und zugleich, durch Verschiebung der Situation, neue Willens-Spannung herbeizuführen.

Eine Begebenheit wird deshalb dramatisch um so verwerthbarer sein, als sie wechselnde Entschlüsse der Handelnden hervortreten läßt und eine ununterbrochene Folge solcher Entschließungen ist. Unaufhörlich muß sich in einer Arbeit, welche den Namen „dramatisch" verdienen will, die Frage wiederholen: soll ich — oder soll ich nicht? Ein wundervolles Drama ist „Hamlet", aber durch das ganze Stück geht Hamlets Frage: soll ich den König umbringen — oder soll ich es nicht? Endlich, am Schluß des fünften Aktes thut er's. Ein Meisterwerk ist „Wallenstein", aber durch den ganzen ersten Theil bis ins Trauerspiel hinein sieht man Wallenstein zögern: soll er vom Kaiser abfallen — oder soll er nicht? Das wirkliche Ereigniß, d. h. der Augenblick, da Oberst Wrangel verschwunden ist, als ob „die Erd ihn eingeschluckt" hätte, da die Würfel gefallen sind, wird nur durch eine vorübergehende Befreiung vom Zuschauer empfunden, dann steht schon ein Andrer in tödtlicher Spannung da. Es ist Max, der nun fragt: soll ich von Wallenstein abfallen — oder soll ich nicht? Am meisten dramatisch aber wirkt es, wenn ein brutaler Wille einem schwächeren einen schwerwiegenden, weittragenden Entschluß abringen will. Ein solches Ringen um Sein und Nichtsein bildet in gutgebauten Stücken den Höhepunkt der Handlung. Aeußere, plötzlich hereinbrechende Ereignisse mögen als Hilfsmittel willkommen sein, doch nur insofern, als sie die Stellung der Figuren gegen einander verändern und eine Quelle neuer Entschließungen abgeben.

Nun haben in buchstäblicher, doch leider nicht sachgemäßer Befolgung obiger Grundsätze schon tausende, insonderheit akademisch gebildeter Anfänger sich gedacht: „Geschichte! . . Welch ein Feld für den Dramatiker! . . Wo man hinblickt: nichts als Konflikte . . . Schildern wir sie ab!" Und dann beginnen

sie voller Lust jene fürchterlichen historischen Schauspiele zu schreiben, in denen immer irgend ein Sohn sich gegen den Vater empört, oder irgend ein König eine Verfassung bricht, oder irgend ein Vaterland vom Feinde befreit wird, Stücke voller Welfen und Ghibellinen, Jakobiner und Royalisten, Stücke, in denen zwar sehr viel Personen, aber leider keine Menschen auftreten, voll unendlichen Wirrwarrs, aber leider ohne Spannung und Handlung. In Wirklichkeit ist kein Stoffgebiet dem Anfänger so gefährlich wie das historische. Stets wird er geneigt sein, gerade das ganz ausführlich zu bringen, was dem Zuschauer ganz gleichgiltig ist. Dieser will immer Seinesgleichen auf der Bühne sehen: Leute, die, ob sie nun Sandalen oder Stiefel tragen, ob sie vor oder nach Chr. Geb. leben, doch in die nämlichen Verlegenheiten gerathen, die er selber befahren kann. Das Verhalten in solchen allgemein-menschlichen Verwickelungen interessiert ihn; den ganzen geschichtlichen Wust, den doch schließlich nur der historische Kenner kritisiren kann, erläßt er sich gern.

Unsre Bühne ist erst dieser Tage durch ein merkwürdiges historisches Lustspiel nach der Meinung Vieler verunziert, nach der Meinung Anderer bereichert worden: „Wie die Alten sungen", von Karl Riemann. Es ist gesättigt mit Kolorit, mit dem, was die Maler „Lokaltöne" nennen, und der Studierende, der das Gute nimmt, wo er es findet, kann Manches von dem riesengroßen Regenschirm lernen, in dessen Schatten auf dem Markte von Dessau ein Theil der Vorgänge sich abspielt. Das Verhältniß der weiland Marketenderin, die nunmehr „Aeppel hökert", zu ihrem Landesherrn und alten Kriegskameraden, auch der Frühstückstisch, an welchem der Dessauische Erbprinz der Mutter „regieren hilft", sind mit behaglichem Humor angeschaut. Dagegen hat sich in der Zeichnung der Hauptfigur der Dichter Etwas erlaubt, das zumal an einem Sohne der niedersächsischen Tief-

ebene befremden muß. Hier galt von jeher das Sprichwort, daß „hundert Jahre Unrecht noch nicht ein Jahr Recht bedeuten“. Der alte Dessauer des Riemann'schen Stückes aber tritt das Recht mit Füßen, und wir sollen glauben: aus Jovialität. Wir sollen es belachen, daß er die Grenze überschreitet, die der Autokrat Friedrich Wilhelm I. innehielt. Man braucht nicht zu vergessen, was der Alte mit dem eisernen Ladstock unserm Preußen war; aber nach Allem, was die Geschichte von ihm weiß, würde er niemals fähig gewesen sein, jenen Brief an den zum Tode verurtheilten Katte zu schreiben, der noch heut das Andenken des königlichen Schöpfers der preußischen Verwaltung und Rechtspflege ehrt. Der alte Dessauer Riemanns ist ein Seitenstück zur „verbuhlten Lukretia“ und zum „galanten Sokrates“, von denen Lessing spricht; er ist schlimmer als „die jute Lady Macbeth“, die gefühlvolle Berlinerinnen zu Heines Zeiten zu sehen glaubten. Der Dichter macht ihn „sympathisch“, einen sympathischen Tiger. „Nur sollte er sich, im Fall, daß er andere Charaktere als die historischen, oder wohl gar diesen völlig entgegengesetzte wählt, auch der historischen Namen enthalten, und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Faktum beilegen, als bekannten Personen nicht zukommende Charaktere andichten. Jenes vermehrt unsere Kenntniß, oder scheint sie wenigstens zu vermehren, und ist dadurch angenehm. Dieses widerspricht der Kenntniß, die wir bereits haben, und ist dadurch unangenehm. Die Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, als Etwas, das mehreren Personen gemein sein kann; die Charaktere hingegen als etwas Wesentliches und Eigenthümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, solange er sich nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzt; diese hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen,

die fremde Namen usurpiren und sich für Etwas ausgeben, was sie nicht sind."

So urtheilte Lessing, und wenn Niemann die Lehren unsres Altmeisters beherzigt hätte, würde er sein Talent dem Verdacht nicht ausgesetzt haben, jene überwundnen Zeiten wieder heraufführen zu wollen, da dem aufrechten deutschen Bürger in den Fängen Serenissimi nur eine Wahl blieb: zu Grunde zu gehn, während er dem Allzugewaltigen die Zähne wies, oder nach Pennsylvanien auszuwandern. Der Erbprinz von Dessau, den die Geschichte kennt, starb in heimlicher Ehe, weil er den Segen seines gütigen und sympathischen Vaters nie erlangt haben würde.

Man muß sich nun zur Gewinnung des richtigen Abstandes die Frage beantworten: „was wird von Karl Niemann nach dreihundert Jahren in England übrig sein?" um mit ihm in einem Athem den Namen Shakespere nennen zu dürfen. Dieser hat einmal in dem naiven patriotischen Wunsche, die Geschichte seines Vaterlandes auf der Bühne vorzuführen, sodann (nach Dowden) um sich in der realen Welt der Erfolge und Mißerfolge, der nachhaltigen Eingriffe, der Kämpfe um die Macht recht heimisch zu machen, seine lange Reihe von Königsdramen geschrieben. In Berlin sieht man von ihnen stets nur Richard III. und, ab und zu, Heinrich IV. wegen des Falstaff. Selten, vielleicht einmal im Jahrzehnt, entschließt sich irgend ein Hoftheater, jene Dramen nach der Reihe zu geben, und wenn der Lohn solchen Bemühens mit der dramatischen Wucht des Vorgeführten in keinem Verhältniß steht, liegt das allein daran, daß Shakespere uns Deutschen soviel englische Geschichte bietet, als nur ein Engländer gut vertragen kann. Auf der deutschen Bühne wird Karl Niemann's rother Regenschirm, solang er vorhält, mehr Zuschauer anlocken und amüsieren als „König Johann" oder „Heinrich der Achte". Wie also willst Du, Student oder Oberlehrer, ein Publikum

für Deine „Haupt- und Staatsaktion" gewinnen? Je mehr Geschichte Du weißt und anbringst, desto sichrer wirst Du die Leute verscheuchen. An den seligen Raupach mit seinem Hohenstaufen-Cyklus denkt man heute noch voll Schaudern. Lies alte Kalender, in welchen Anekdoten stehen; die sind für Dich brauchbar zu dramatischer Bearbeitung, die Weltgeschichte ist es nicht. Vor Allem lies und ergründe das „Glas Wasser" von Scribe. Hier sind Whigs und Tories zu jener bescheidenen Staffage geworden, die den Zuschauer nicht verletzen kann, und das Ganze dreht sich um die Abenteuer des Fähnrichs Masham mit seiner kleinen Abigail, um den Wettkampf des Weltmannes Bolingbroke mit der ehrgeizigen Herzogin.

Kurz, wenn Du einen historischen Stoff durchaus bearbeiten willst, mach es wie der Bildhauer. Es berührt, wenn man in das Atelier eines solchen tritt, der etwa auf einem Relief die Erweckung der Tochter des Jaïrus oder die Heilung der Blinden durch Christum darstellen will, sehr eigenthümlich, alle Personen nackend zu sehen, wie Gott sie schuf. Dies ist aber der Weg, sie in menschlich treuer Bewegung darzustellen: die Gewänder werden erst nachträglich umgeklebt. So sei auch das Historische im Drama ein nur Begleitendes, eine bloße Kostümfrage. Die Hauptsache sei der Mensch an sich.

Ziehen wir die Summe aus dem in diesem Kapitel Gesagten, so finden wir: ein Stoff ist der Konflikt zweier vollkommen entgegengesetzter Lebensanschauungen, die durch eine Reihe von Charakteren verkörpert werden, oder der Konflikt zweier kraftvoller Persönlichkeiten, die als Vertreter von ganz verschiedenen Interessen an einander gerathen. Dies muß unter Voraussetzungen geschehen, die möglichst schnell zu Entschlüssen führen, die den Keim weiterer Verwickelungen in sich bergen, und bei diesen Gelegenheiten müssen die Personen sich derart äußern und betragen, daß auf ihr Seelenleben helle und über-

raschende Schlaglichter fallen, d. h. daß die Charaktere sich vor uns entwickeln.

Dieses Schema, das sich im Einzelnen natürlich erweitern läßt, wird auf den ersten Blick vielleicht allzu roh erscheinen, und doch wird man bei näherem Zusehn merken, daß es die Hauptsachen umfaßt. Ist z. B. ein Liebespaar einig, so kann es nur dadurch dramatisch werden, daß es zu seiner Umgebung in Gegensatz gebracht wird. Dann verkörpern am besten die Eltern, durch das Versagen ihrer Einwilligung, die feindliche Interessengruppe. Sind die Liebenden noch nicht einig, dann werden sie dramatisch nur dadurch, daß der Mann wirbt und das Mädchen die entgegengesetzte Lebensauffassung vertritt, indem sie ihre Festung hartnäckig vertheidigt.

Welche Menschen aber vorzüglich interessieren, d. h. welche Charaktere der Dramatiker auf die Beine bringen soll, das zu treffen erfordert ebensoviel Findigkeit als Urtheil. Sehen wir zu.

---

Kapitel IV.

# Die Wahl des Stoffes.

Der Stoff steht nicht zur freien Wahl. Nicht das, was uns persönlich, nein, was ganz andre Leute interessiert, empfiehlt sich zur Behandlung. Daß dieser einfach und selbstverständlich erscheinende Satz von fast allen Anfängern vernachlässigt wird, das ist so recht der Urgrund dramatischen Mißlingens. Ohne ein klares Ziel vor Augen, nur weil es sie „dazu drängt", beginnen sie, weißes Papier zu bekritzeln, um diesen Unfug nachher noch mit dem hochtönenden Namen „Goethischer Prozeß" zu beschönigen. In Wahrheit eignet sich zur bloßen Selbstbefreiung keine Kunstform so wenig wie die dramatische. Bleibt ein Gedicht auch unbeachtet, so hatte es durch sein bloßes Entstehen seinen Zweck schon erfüllt; findet ein Drama nicht den Beifall der Menge, so bedeutet das den verschwendeten Fleiß eines ganzen Jahres. Und dann ist es immer noch fraglich, ob der would-be-Dramatiker den Entschluß findet, nach dem ersten Versager diese gefährliche Beschäftigung aufzugeben; meist wird er dem Spieler gleichen, der verloren hat und seinen Verlust — man weiß, mit welchem Erfolge — durchaus wieder einbringen möchte.

Dieses wendet sich mit aller Entschiedenheit auch gegen die Vertreter des sogenannten „Buchdramas", diese heimlichen Sünder, die den für die Bühne erforderlichen Wirklichkeitsinn weder aufbieten können noch wollen; die ohne jede Rücksicht auf die Bedürfnisse von Theater und Publikum ihre fruchtlosen Phantasien vor sich hinzulallen nicht aufhören; die durch ihr böses Beispiel dem Anfänger die Verpflichtung fernrücken, der wirklichen Künstlerschaft nachzustreben, und, ohne daß sie der deutschen Literatur schon irgend einen erheblichen Gewinn verschafft hätten, so viel zur Verlotterung der Technik beigetragen haben. Als Heinrich v. Kleist in seiner „Penthesilea" ein Stück verfaßt hatte, das so gewaltsam über die Möglichkeiten der Bühne hinausgriff, rief ihm Goethe im Hinblick auf Bretter und Lampen die energischen Worte zu: „Hic Rhodus, hic salta!" Kleist machte sich diesen derben Wink zunutze, und es entspricht nur derselben Gedankenrichtung, wenn Benjamin Disraëli allen Gefühlsaufwand, der nicht der Erreichung eines unmittelbaren Zweckes gilt, krankhaft und weinerlich nennt. Das heißt also: schreibst du ein Stück, so schreib es für die Bühne. Hast du dir aber von den Anforderungen der Bühne keinen genauen Begriff gemacht, bevor du zu schreiben anfingst, so behellige nachher nicht die Theater.

Ob Jemand sich sein Publikum erziehen, ihm eine bestimmte Sinnesrichtung aufzwingen kann, ob das Publikum überhaupt sich zum Objekt für bewußte reformatorische Versuche eignet, das soll uns noch beschäftigen. Die ungeheure sittliche und künstlerische Kraft, die ein solcher Versuch voraussetzt, wird jedenfalls ganz außerordentlich selten sein. Für den Anfänger ist es darum von viel größerer Wichtigkeit, seine Zuhörer in ihrer gewährenden Eigenschaft zu betrachten, als die Behörde, von deren Urtheil, von deren Wohlwollen seine Zukunft abhängt. Da muß er sich denn zunächst klar werden, daß wir ein Publikum im französischen Sinne so wenig haben, wie wir

im französischen oder englischen Sinn eine Gesellschaft besitzen. In Frankreich ist der Geschmack zentralisiert wie die Verwaltung, Paris nicht bloß das politische, sondern auch das ästhetische Haupt des Landes. Wer dort nach geistiger Auszeichnung strebt, muß nach Paris wandern und dessen Geschmack ergründen. Dafür hat er dann die Genugthuung, daß das, was in Paris von ihm gefiel, ein für allemal auch den Beifall der Provinzen findet.

Bei uns möcht' es auf den ersten Blick fast umgekehrt scheinen. Viele geistigen und künstlerischen Zentren behaupten sich neben Berlin. Es giebt berühmte Maler und Dichter, die Berlin entweder niemals sahen oder ihm bald wieder den Rücken kehrten. Die Münchener Kunstausstellungen sind reicher beschickt und stehen im Urtheil der Welt ungleich höher als die Berliner; Dresden und Hamburg haben bessre Opern, Düsseldorf, selbst Karlsruhe und Weimar ihre eignen Malerschulen, und es ist ein tröstlicher Gedanke, daß ein Städtchen wie Meiningen durch eigne Beginnkraft, durch Einsicht, Fleiß und Kunstliebe seiner am Ort haftenden, von seinem hochverdienten Herzog belebten und geschulten Kräfte für das deutsche Theaterwesen epochemachend werden konnte.

Meininger Bestrebungen sind vom deutschen Geschmack dankbar eingesogen worden, und doch kann man nicht sagen, daß Klassiker-Vorstellungen mit Meininger Ausstattung und Regie dem deutschen Charakter zur Zeit annähernd so entsprächen, wie die comédie française von Molière bis Pailleron dem französischen entsprochen hat. Zur selben Zeit, als die Herolde der Berliner „Freien Bühne“ endgiltig „die neue Kunst“ ausriefen, machten zwar „Faust“, erster und zweiter Theil, am „Deutschen Theater“, „die Piccolomini“ und „Wallensteins Tod“ am Königl. Schauspielhause allabendlich übervolle Häuser. Aber die selben Zuschauer, die sich dort erquickten, gingen spornstreichs in „Unsere Don Juans“ und versäumen

noch heut keine Neuheit bei Adolf Ernst. Eben sieht man sie beglückt vor der frivolsten, gepfefferten, durch und durch übelriechenden Pariser Boulevard-Posse, und morgen weinen sie Handtücher voll über Iffland, um Sonntags in den Zirkus zu wandern. Hier macht sich die Schattenseite der fast unbegrenzten Aufnahmefähigkeit des deutschen Genius bemerkbar, mit seinem Zuge, Allem und Jedem gerecht zu werden und besonders das Fremde begeistert anzuerkennen, sodaß sich englische Kritiker längst über das „allesverschlingende“ (all devouring) Deutschland lustig machen. Aber wer sind nun die Hauptverschlinger?

Es böte sich hier die, Manchem vielleicht lockend scheinende Gelegenheit, das „Berliner Premièren-Publikum“ zu verklagen, eine Minderheit von höchstens zweitausendfünfhundert Köpfen, die aber, weil sie die Vertreter der großen Berliner Zeitungen umfaßt, für den Geschmack des ganzen Landes von gesteigerter, ja ausschlaggebender Wichtigkeit geworden ist. Zweifellos birgt diese Minderheit, die ich lange Jahre beobachtet und in ihrer Zusammensetzung (für die einzelnen Theater) merkwürdig konstant gefunden habe, einen außerordentlichen Bestand an literarischem Interesse, gediegener Kennerschaft und gutem Willen. Ebenso zweifellos enthält sie einen noch viel größeren Bruchtheil Berliner Geschäftsleute, Gecken und Kurtisanen, deren Stoffhunger sich am liebsten auf ungesunde und anstößige Weise befriedigen läßt. Guten deutschen Hausfrauen, die gleich der verstorbnen Fürstin Bismarck von „diesen gräßlichen neuen Sachen“ am liebsten garnichts hören, sind thatsächlich durch das Vordringen der letzterwähnten Elemente und die größer gewordne Rücksicht auf sie, die harmlosen Freuden der Lektüre und des Theaterbesuches derart vergällt worden, daß sie Erstlings-Aufführungen grundsätzlich meiden. Sparsame Hausväter vollends mögen das Eintrittsgeld nicht an unbekannte Stücke verschwenden, die ihnen und den Ihrigen am Ende nur Widerwillen erregen, schützen auch die Lasten ihres Berufes

vor, der ihnen keine Spannkraft übrig ließe, um nebenbei noch das Amt ästhetischer Schiedsrichter zu verwalten.

Während es demnach dort, wo die Auswahl der zu verbreitenden dramatischen Erzeugnisse getroffen wird, an guten bürgerlichen Elementen mangelt, während oft genug die Schicksale eines Stückes dadurch entschieden werden, ob die Börse einen guten Tag gehabt hat oder die Kurse flau waren, können die wirklichen Premièren-Besucher jeden Angriff durch den einen unwiderleglichen Einwand niederschlagen, daß sie jenen Andern, die dafür nicht zu haben sind, die Arbeit der Dramen-Auslese abnehmen. Nicht alle Deutschen sind Hausväter und überbürdet. Tausenden von ihnen stünde es durchaus frei, sich an jener Arbeit zu betheiligen, sich selber ein Urtheil zu bilden, selber ein Votum am Wahltage abzugeben, statt zu warten, ob es „hinzugehn lohnt", und nachzulesen, was in den Zeitungen gestanden hat, den selben Zeitungen, von denen die Leser fortwährend zu wissen behaupten, daß sie lügen. Eben diesen aktiven literarischen Eifer, zu dem die Angreifer sich nicht aufschwingen können, haben die Angegriffenen: sie gehen hin, wo Etwas zur Entscheidung steht. Mag die Literatur, die sie anstreben, schlecht sein; aber von ihrer Seite geschieht, was nöthig ist, um eine solche Literatur zu erreichen, d. h. sie sind vorhanden, wenn es gilt, sie zu fördern. Die Meinungen sind zwar selten vollkommen einig; nie fehlt es an einer leiseren oder lauteren Opposition. Selbst in der tollen Zeit nach 1889, dem ersten Kriegsjahr der „Freien Bühne", sind manche tüchtigen und saubern Stücke in Berlin durchgedrungen; viele freilich nur wegen ihrer Brutalität aufgekommen, andre, die noch unzüchtiger waren, dennoch ausgezischt worden. Der Zufall herrscht eben. Im Ganzen aber hat sich durch fortwährendes Zusammensein dieser Vaganten, die sich bei Kadelburg-Schönthan mit dem Gruße trennen: „bei Philippi sehen wir uns wieder", eine gemeinsame Stimmung heraus-

gebildet, die das Berliner Premièren-Publikum oft wie ein Individuum erscheinen läßt. Im dezentralisierten Deutschland mit all seinen aparten Kulturstätten und landsmannschaftlichen Geschmacksrichtungen will sich demnach für die Bühne doch ein ähnliches Verhältniß herausbilden, wie es zwischen Paris und der französischen Provinz besteht. Und nun tritt noch ein letzter Umstand hinzu, um die Wichtigkeit dieser Beziehung zu verschärfen: das ist die mangelnde Unternehmungslust unserer Stadttheater.

Der Grund dafür ist theils materieller, theils ideeller Art. In Folge der gesteigerten Ansprüche der Zuschauer an prächtige und stilvolle Inszenirung ist eine „Première“ selbst in der Provinz ein derartiges Wagniß geworden, daß nicht-kapitalkräftige Direktionen, — und solche werden in der Provinz überwiegen, — vor Allem sicher gehen und die Ausstattungskosten sowie den Zeitverlust der Einstudierung nicht an ein Stück wenden wollen, dessen Erfolg nicht bereits erprobt ist. Abgesehn davon aber ist die Neugier der Provinzler durch die schnellere Verbreitung von Nachrichten und Ideen derart gesteigert, daß sie gespannten Auges nur immer nach Berlin blicken und auf ihrem heimischen Theater durchaus das vorgesetzt haben wollen, wovon in der Metropole soviel die Rede war. Diese Metropole ist ja mit so vorzüglichen Bahnverbindungen versehen, daß schlimmstenfalls der daheim Enttäuschte selbst aus entfernter gelegnen Landestheilen in wenigen Stunden an den Urquell des Behagens eilen kann, um die feinsten Neuheiten durchzukosten. Will der Direktor des Stadttheaters von Stettin, Posen oder Breslau nicht seine besten Besucher verscheuchen, will er nicht zusehn, wie sie, statt seinen ersten Rang zu schmücken, gleich dem frommen Araber nach Mekka zu den Gnadenstätten von Oskar Blumenthal und Siegmund Lautenburg pilgern, so muß er in möglichster Eile das herausbringen, was in Berlin soeben die Probe bestanden hatte.

Im Ganzen werden zur Zeit in All-Deutschland außerhalb Berlins noch drei bis vier große Theater gezählt, die die Lust zu selbständigem Vorgehen nicht verloren haben. Der Anfänger mag sich also drehen wie er will: es wird für seine Zukunft von entscheidender Wichtigkeit sein, wie er sich zum Berliner Premièren-Publikum zu stellen versteht. Ich will ihm beileibe den Muth nicht verkümmern, durch Ausnutzung persönlicher Beziehungen sein Heil in der Provinz zu versuchen. Doch waren nach meiner Beobachtung die seltnen Fälle, wenn ein Stück den umgekehrten Weg, von der Provinz aus nach Berlin fand, fast immer auf wohlbekannte ältere Autoren zurückzuführen, die, wie Moser in Görlitz, ihr angestammtes Versuchstheater hatten. In den acht bis zehn Hoftheatern, die zu rechnen sind, mag es für Kostümstücke etwas besser stehen, aber nicht viel.

Hieraus erhellt, welch ein Maaß von Takt und Findigkeit erforderlich ist, um bei der Wahl eines Stoffes Scylla und Charybdis zu vermeiden; denn leider ist die Première fast immer für die Zukunft entscheidend. Es kommt kaum vor, daß der Makel, den ein Stück durch die Beurtheilung nach der ersten Aufführung erhielt, wieder von ihm genommen wird. Der Dramatiker, der nach der neuesten Berliner Mode nicht veranlagt ist und trotzdem seine Laufbahn durchaus in Berlin beginnen will, auch nachgerade beginnen muß, wird deshalb leicht in folgendes Dilemma gerathen: entweder seine besseren Instinkte zu unterdrücken, um sich einem fremden Geschmack anzuschmiegen, oder in optimistischer Verblendung und ganz im eignen Geschmack Stücke zu schreiben, um die sich Niemand kümmert. Es ist die alte Wahl, die das englische Sprichwort ihm läßt: ein Schuft oder ein Esel zu sein, — to be a knave or a fool. Will er Beides nicht, so bleibt ihm nur ein Drittes: auf die Gesundung der Berliner Kritik hinzuwirken, die dort vorhandnen volksthümlichen, zur Zeit

nur nicht durchdringenden Elemente zu stärken, zugleich aber die berufnen Hüter deutscher Sitte, die sich schon allzulange mit der Rolle bloßer Klageweiber begnügen, zur Antheilnahme an der Dramen-Auslese aufzurütteln, damit nicht fortwährend in die lauschende Provinz Nachrichten von Erfolgen hineingetutet werden können, die selbst in Berlin niemals hätten zustande kommen dürfen.

Doch mit alledem sind die Schwierigkeiten der Wahl des Stoffes keineswegs erschöpft. Sehen wir ganz ab von Berlin und Provinz: auch jedes Menschenalter hat seine besondern Ideale. Die Verkünder des liberalen Gedankens im Lauf der vierziger und fünfziger Jahre mußten, wenn sie auf ihr Publikum wirken wollten, andre Motive, andre Charaktere verwerthen als ihre romantischen Vorgänger, und es kann deshalb einem Ueberschlauen nur zu leicht passieren, daß er nach sorgfältigstem Studium der maßgebenden Gaumen diesen eine Kost bietet, für die der Geschmack gerade gewechselt hat. Es darf nicht mißverstanden werden, wenn ich jetzt ein paar Meister vom Fach erwähne; denn einem Neuling, der die Bretter erst erobern will, sind ganz andre Aufgaben, und zwanzigmal schwerere gestellt als einem Veteranen. Aber wer sich unter diesem Vorbehalt überzeugen will, mit wie verschiednen Mitteln in verschiednen Epochen z. B. der Gedanke einer Mischheirath erläutert wurde, der vergleiche Gustav Freytags „Grafen Waldemar" mit der „Haubenlerche" des Ernst von Wildenbruch. Den Grafen sieht man heute noch, weil er eine so schöne Rolle abgiebt; sonst würde selbst Freytags klangvoller Name nicht vermögen, dem altmodischen Stücke Zuhörer anzulocken, und wer seit einem Lustrum in seine Fußstapfen zu treten versuchte, dürfte zu seinem Mißvergnügen erfahren haben, daß die Zeit solcher Vollblut-Aristokraten vorüber ist, daß sie und ihre „milieu" nicht mehr interessieren. Ernst v. Wilden-

bruch hat ihn deshalb in richtiger Witterung durch einen wohlmeinenden Fabrikherrn ersetzt und seiner Verbindung mit einem Kind aus dem Volke ganz neue Seiten abzugewinnen verstanden. Die „Haubenlerche" mit ihren Alltagsmenschen war die interessanteste Novität des Berliner Winters 1889/90, und so berührt es umgekehrt durch Eigensinn peinlich, wenn Paul Heyse den Helden seines dramaturgischen Romans immer wieder auf „Merlin und Viviane" zurückkommen läßt. Die beiden mitsammt ihrer ganzen Sippe sind dem stimmführenden Theil des heutigen Publikums Hekuba. Just vor der „Haubenlerche" hatte in Berlin der ästhetische Hunger nach scharf behandelten modernen gesellschaftlichen Konflikten, die dem heimischen Boden entkeimten, begonnen. Wer unwissend und unbelehrbar als namenloser Anfänger den Berlinern unsrer Tage, d. h. dem Publikum, welches über seine Zukunft zu entscheiden hat, romantische Märchen im Tieck'schen und Immermann'schen Geschmack vorfabeln wollte, der würde mit allem poetischen Wollen und Vermögen nur verdienten Schiffbruch erleiden.

Hiernach drängt die ganze Angelegenheit noch einmal dem Punkte zu, den ich schon vorher streifte, der Frage nämlich, ob ein Anfänger überhaupt eine Wahl hat, ob er nicht vielmehr zur Nachgiebigkeit gegen den Zeitgeschmack ein für allemal gezwungen ist, wenn er mehr als ein unbeachteter Sonderling, wenn er ein wirklicher, von der Bühne zu uns redender Dramatiker werden will? Das heißt: ist dieser feine Instinkt, diese Witterung für das Wirksame nicht recht eigentlich das, was einen Dramatiker erzeugt, und dessen Mangel ihn überhaupt garnicht entstehen läßt?

In der Einleitung zu seiner „Deutschen Geschichte" fragt Karl Lamprecht gelegentlich: „War Walther (von der Vogelweide) in diesem Liede der Dolmetsch, war er wenigstens der Prophet eines großen politischen Aufschwunges nationalen Be-

wußtseins? War er selbst von politischem Volksbewußtsein getragen?" Dieses uralte Problem: inwieweit eine starke Persönlichkeit politischen oder künstlerischen Gepräges Führer oder Produkt ihrer zeitigen Umgebung war, beschäftigt den Historiker immer wieder. Es muß von der Jugend erfaßt werden, will sie sich nicht groben Täuschungen hingeben und ihren Fleiß an Mißgriffe vergeuden. Seine Durchdringung lehrt Bescheidenheit und Demuth vor dem Walten geheimnißvoll wirkender Mächte, ohne dem Kraftvollen den naiven Glauben an seinen Beruf verkümmern zu können. Strenge Moralisten werden uns das ganze Problem vielleicht spöttisch in die Gegenfrage verkehren: „ist Charakterlosigkeit bei Dramatikern ein Verdienst?" Aber solcher Spott ist wohlfeil. Wenn Milton, der Kritik seiner Zeitgenossen zum Trotz und deren Hohn erwidernd, an seiner Dichtung mit dem doppelten Bewußtsein arbeitete, daß sie zunächst unbeliebt, dafür aber eines Tages unsterblich sein würde, so dürfte für einen Anfänger, der sich selber noch garnicht kennt, die Nachahmung solchen Beginnens nur den Beweis eminenter Eitelkeit liefern. Bei ihm wird das Bestreben, sich just bei den Zeitgenossen Gehör zu verschaffen, durchaus ein Zeichen geistiger Gesundheit sein. Aber wo, wo liegt die Grenze, da sein Gewissen rufen darf: bis hierher und nicht weiter? Für Voltaire fand Macaulay das Epigramm, daß er es vorgezogen habe, seiner Zeit in irgend einer Richtung (d. h. eben auch in einer falschen) voranzuschreiten, als von der Zeit überholt und vergessen zu werden. Von Byron behauptete derselbe Macaulay, daß er „the creature of his age" gewesen sei, daß seine Talente jedoch ihn befähigt haben würden, sich ebenso gut dem Geschmack und den Bedürfnissen irgend eines andern Zeitalters anzupassen. Unter Karl II. würden seine lüderlichen Komödien die von Wycherley überboten, unter Georg I. würden die Ein-

tönigkeit und Glätte seiner Verse, die Gewandtheit seines Witzes Pope selber neidisch gemacht haben. Byron fiel das seltsame Loos, zur Revolutionierung der Literatur seines Landes das Meiste beizutragen, während alle seine geheimen Instinkte und Voreingenommenheiten viel mehr auf Seiten der absterbenden, als der neu aufkommenden Schule waren. Aber zu stolz, in die Politik seines Landes einzutreten, weil er sich zum Gebieten, nicht zum Dienen berufen fühlte, merkte er nicht, daß die Herrschaft, die er über die englische Literatur ausübte, durch Knechtschaft erkauft war: durch Opferung seines persönlichen Geschmackes, um den der Menge befriedigen zu können.

„Wo ein Will ist, ist auch ein Weg", sagt ein Sprichwort; mit jeder höchsten Kraft wird auch der leidenschaftliche Trieb geboren, sie zu bethätigen; die nöthige Anpassungsfähigkeit an den allein möglichen Wirkungskreis hat sich Mancher gewünscht, dem sie versagt war, und Mancher verflucht, der sie besaß. Ich möchte darum nicht mit Steinen nach Lord Byron werfen; ich unterschreibe Macaulays hartes Urtheil nicht, ich zitiere es nur, um den Anfänger zum Gefühl seiner Verpflichtung zu bringen, sich vor der Wahl eines Stoffes genau klar zu machen, wieweit das, was ihn so dringend zur Aussprache nöthigt, Andern auch hörenswerth; wieweit das, was Andern hörenswerth, mit seinem eigenen Gewissen vereinbar sei. Am besten, er versteht sein Handwerk gleich dem Rattenfänger von Hameln. Der stellte sich auf den Marktplatz, pfiff, und siehe da: alle Ratten schlüpften hervor und folgtem ihm nach, weil sie ihn so gerne hörten. Paul Heyse macht es umgekehrt. Auch er stellt sich auf den Marktplatz und pfeift, aber die Ratten rühren sich nicht. Nun ergrimmt er und stampft den Fuß auf. „Ihr dummen Geschöpfe", so schilt er in seinem „Merlin", — „wollt Ihr wohl kommen? Wie ich pfeife, ist

es schön.“ Da stecken die Unfolgsamen ihre Köpfchen aus den Löchern und drehen ihm spöttisch lange Nasen.

Kurz, die Wahl des Stoffes sei ein wirklicher Griff. Dramatisches Können, die Beherrschung der Technik sind wichtig schon vor der Wahl. Aber was helfen sie, wenn sie an einen Stoff verthan werden, der es verhindert, daß der Dichter überhaupt zu Worte kommt? Sehen wir uns lieber einmal solche Leute an, die ausgiebig zu Worte kamen.

---

Kapitel V.

## Vier Griffe.

„Die Ehre" von Hermann Sudermann war ein überaus glücklicher Griff. Der Kontrast zwischen Vorder- und Hinterhaus unserer Großstädte mitsammt den heimlich spielenden Wechselwirkungen von Anzengruber im „Vierten Gebot" längst behandelt, war in Berlin noch neu und interessierte sehr. Sudermann, wie der Volksmund sagt, hatte hier „das prae", und Anzengruber, der übrigens den Ruhm dieser Erfindung wieder an Nestroy scheint abtreten zu müssen, von dem schon 1838 eine Posse „zu ebener Erde und erster Stock" betitelt wurde, kam hinter ihm drein. Vor Allem war es die Figur des „Bonvivant" (des Grafen Trast), die nach altbewährtem Pariser Muster gezeichnet, innerlich vollkommen unmöglich, aber literarisch gut ausgestattet, dem Stück die Gunst der Zuschauer gewann. Nicht blos, weil auf der Bühne Nichts so sehr gefällt als eine überlegne Persönlichkeit, die mit guter Laune Alles zum Besten lenkt, sondern weil die Paradoxien, die Graf Trast verschwenderisch über „die Ehre" ausstreut, den Besuchern der Première so recht aus dem Herzen kamen.

Sudermann kannte diese Kreise genau. Persönlich unantastbar, vom besten Willen beseelt, aber ohne sichern Geschmack und vielfach ein Kind seiner Laune, lebte und webte er eingesponnen in die dialektischen Zaubernetze der Neuberliner des

Thiergartenviertels. Sie hatten ihn literarisch großgezogen, in ihren Kreisen hatte er seine Sporen verdient, die Feuilletons ihrer Zeitungen standen ihm offen, er war die Zierde ihrer Gesellschaften. Mit Vertretern des altpreußischen Ehrbegriffes unterhielt er wenig Verkehr, da sie ihm politisch anstößig waren, der Armee gehörte er nicht an, und die später so berüchtigten Gebrüder Sommerfeld, an deren Tafel er saß, erschienen ihm damals gewiß für bessre Menschen als die Söhne märkischer Grundbesitzer und westfälischer Bauern. So passirte ihm das Mißgeschick, daß er die Ehre durch „die Pflicht" ersetzt wissen wollte, die gerade dort von jeher zu Hause war, wo auch ein Ehrbegriff gepflegt wurde, und deren geläuterte Auffassung noch niemals dort entdeckt werden konnte, wo über die Ehre nur Witze gerissen werden. Aber gerade dieser Mangel an Logik und richtiger Beobachtung wurde bejubelt. Zwei satirisch behandelte Reserveoffiziere thaten das Ihrige. Bei den Worten Trasts: „Es giebt gar keine Ehre!" war der Erfolg des Stückes gemacht.

Im Ganzen eine Neubelebung der alten Balzac'schen Gepflogenheit: Gaunern, Verbrechern nnd sonstigen „Deklassirten" geistvolle Züge mit Edelmuth und Seelengröße zu verleihen, Vertretern der bürgerlichen Gesellschaft aber die widerwärtigsten Gemeinheiten und Heucheleien anzudichten. Und doch hatte das Sudermann'sche Stück ein großes künstlerisches Verdienst: das war der Konflikt, das Aufeinanderplatzen zweier ganz verschiedner Weltauffassungen innerhalb der Familie Heinicke, ein Konflikt, der, die dramatische Kraft des Dichters bekundend, sich auf der Höhe des dritten Aktes in starken Schlägen entlud.

Ein Sohn kommt fremd in das väterliche Hinterhaus zurück; sein Emporkommen, seine Entwickelung für eine höhere Gesellschaftsklasse verdankt er der Gunst des Vorderhauses, dessen Opfer zu seinem Schrecken die herangeblühte Schwester

während seiner Abwesenheit geworden ist. Wie soll er handeln? Was er als Schmach empfindet, verstehen die Seinigen gar nicht; den rächend erhobenen Arm lähmt die Liebe zur Schwester des Verführers. Das Alles ist ganz geschickt erdacht und ausgegliedert, es giebt Anlaß zu einer Reihe seelischer Wandlungen und äußerer Aktionen, die das Interesse des Zuschauers in Spannung erhalten. Hier tritt zeitweilig, wenn auch leider aus dem Mund eines überschwänglichen Moralpredigers nicht ganz überzeugend, ein ernstes Pflichtgefühl in reinen, nicht verwirrenden Lauten hervor. Von Alma, der Sünderin, wird noch die Rede sein.

Ziehen wir die Summe, so finden wir, daß bei der „Ehre" Viererlei zusammengewirkt hat, um einen glücklichen Griff zustande zu bringen: einmal der gutgewählte und kraftvoll ausgestaltete Konflikt; zweitens in den Beziehungen zwischen Vorder- und Hinterhaus ein wohlbekanntes, aber auf Berliner Bühnen so noch nicht vorgeführtes „milieu"; drittens in der Figur des „Bonvivant" eine dem Zuschauer imponierende Persönlichkeit; endlich das feine Verständniß für den Zeitgeist, für den Geschmack des entscheidenden Publikums. Mancher Andre würde gewiß gerade diesen Erfolg nicht gehabt haben wollen. Indessen ist es zweifellos, daß Sudermann in dem guten Glauben, sich ein ethisches Verdienst zu erwerben, vorgegangen ist und für sich selber, ehrlichen Herzens, ins Schwarze getroffen hat. Es braucht auch Niemand zu fürchten, daß für eine vollkommen entgegengesetzte Tendenz das Publikum in Berlin etwa fehle. Nur ist ein solches Publikum, wie schon beklagt wurde, viel träger als das Sudermann'sche und nicht gewohnt sich zu sammeln. Es überläßt die Bestimmung seiner ästhetischen Schicksale geduldig seinen intimsten Gegnern und wartet ab, ob die vielleicht Etwas durchlassen, das auch seinen innersten Neigungen entspricht.

* * *

Ein glücklicher Griff aus ziemlich ähnlichen Gründen war „die Satisfaktion" vom Baron von Roberts. Ich habe das Stück in ganz leiblicher Aufführung gesehn, und mir persönlich hat es mißfallen. Der Eingeweihte glaubt nicht an die Schärfe des abgehandelten Zwiespaltes, der gleichwohl einem sehr einflußreichen Theil der Premièren-Besucher außerordentlich wichtig und gefährlich erschienen ist.

Ein junger Professor der Malkunst hat eine ganz gewöhnliche „Rempelei" mit Studenten. Es kommt zu einer Säbelforderung, die den Geschmack des Helden sehr empört. Seine Gewissensnoth, ob er Satisfaktion geben oder verweigern solle, wird verschärft durch die Rücksicht auf seine Frau, die er einem alten Haudegen entführt hat, und durch sein Verhältniß als Reserve-Offiziers. Leider findet sich kein verständiger Mensch, der Gewandtheit und Energie genug besäße, den peinlichen Handel im Keim zu ersticken, sodaß er sich nunmehr zu schrecklichen Dimensionen auswächst.

Grade das ist es aber, was im Leben nicht vorkommt. Selbst eingefleischte Korps-Studenten sind nicht von diesem fürchterlichen Blutdurst, der ihnen vom Baron von Roberts angedichtet wird, und das Ehrengericht, das im Stück erst so spät erwähnt wird, funktioniert ausnahmslos am Anfang solcher Begebenheiten in versöhnlichem Sinne. Deshalb fehlt der sonst recht fleißigen Arbeit die Lebenserfahrung und jene innre Wahrscheinlichkeit, die dem empfindlichen Hörer unentbehrlich ist, wenn er ein Stück genießen soll.

Man wird dieses Mangels völlig erst inne, wenn man vergleicht. Im „letzten Brief" bringt Sardou einen ganz ähnlichen Konflikt zwischen einem reifen Mann und einem dummen Jungen; aber mit wie überlegnem Geist hat der Franzose diesen Zwischenfall satirisch aufzulösen verstanden. Er zeigt uns die komische Seite der Sache, die Roberts überhaupt nicht gesehn hat. Wenn der schlecht beaufsichtigte Paul, der sich

(bei Sardou) beleidigt glaubt, die Nothwendigkeit ausgesprochen hat, daß Blut fließen müsse, erwidert der herausgeforderte Prosper von Block ganz gelassen, daß er von allen Arten des Duells, die er kennen gelernt habe, das japanische vorziehe. Er nimmt zwei Yatagans von der Wand, drückt seinem Gegner einen in die Hände, setzt sich und sagt: „Nun, bitte, fangen Sie an".

„Ja, wie denn?" fragt Paul und besieht sich neugierig und etwas verlegen sein Mordinstrument.

Darauf unterrichtet Prosper seinen Duellanten, daß in Japan der Beleidigte damit beginne, sich den Bauch aufzuschlitzen. „Bitte, schlitzen Sie vor, ich schlitze nach." Der drollige Ernst, mit dem das herauskommt, ist so überwältigend, daß jeder Zuschauer merkt: so in der That muß es angefangen werden, um einen Gelbschnabel zu entwaffnen.

Ich selber habe mich lange genug auf deutschen Hochschulen aufgehalten, um zu wissen, daß die Methode Prospers v. Block auch in unsern Grenzen nicht ganz außer Uebung ist, daß auch bei uns nicht jeder Wütherich ernst genommen wird.

Das bewies mir in den „Fliegenden Blättern" folgendes Bild vom kostbaren Schlittgen: ein Gast, der seinem Aeußern nach wohl jener Professor aus der „Satisfaktion" gewesen sein könnte, streift beim Verlassen des Kaffeehauses den Stuhl eines Studenten, der wüthend wie ein Bullenbeißer aufspringt.

„Esel!" schreit er.

„Müller", sagt, sich ebenfalls vorstellend, der Andre. Die Sache kann nur derartig abgelaufen sein, daß Herr Esel sich unter allgemeinem Gelächter wieder hinsetzte. Und gerade diese Bonhommie, die den Rüpel überhaupt nicht aufkommen läßt, die fehlt dem Roberts'schen Schauspiel so ganz und gar. Es ist ein Stück ohne Humor, gespreizt und übertrieben. Im dritten Akt, wenn der Held seine alte Mutter anschreit und fassungslos zu bramarbasieren beginnt, wär ich am liebsten

hinausgelaufen; und die selbe Empfindung hatten zwei feinfühlige Menschen, die mit mir in der gleichen Loge saßen.

Nichtsdestoweniger ist die „Satisfaktion" am Berliner Lessingtheater mit Jubel begrüßt worden, und zwar aus folgenden Gründen. Ein großer Theil der Berliner Literaten und neun Zehntel der Börse leben in stillem Widerwillen gegen die sogenannte „Schneidigkeit". Jede noch so plumpe Stichelei darauf ist willkommen, denn nicht blos die Besorgniß, man könnte gelegentlich das Opfer irgend eines betrunknen Studenten werden, macht die Gemüther nervös; nein, es sind viel tiefere Abneigungen gegen ehrenfestes altpreußisches Wesen überhaupt, die man durch solche Karrikaturen von Reserve-Offizieren uud Waffenstudenten kundgiebt und befriedigt. So wurde denn Roberts gleich einem Bahnbrecher gefeiert, weil er gewagt hatte, den „Schneidigen" einmal gründlich heimzuleuchten und die fürchterlichen Folgen zu enthüllen, die unvermeidlich seien, wenn man den ganzen Kram von Ehre u. dgl. nicht endlich in Geld umrechne. Die zwei steifleinenen Fratzen, die in der „Satisfaktion" den Blutdurst vertreten, thaten um so wohler, als es ein Baron und Hauptmann a. D. war, der sie vorführte; der konnte ja natürlich bei seiner Vertrautheit mit den betreffenden Kreisen nur „echte Typen" aufstellen. Dem höchst modernen Grundsatz, daß das Leben trotz Schiller der Güter höchstes sei, war ein Kämpe gewonnen und mußte ermuthigt werden.

Fritz Mauthner besaß Ehrlichkeit und Laune genug, diesen Sachverhalt (im Wesentlichen) offen einzuräumen. Die Probe aufs Exempel war übrigens bald gemacht. Das Stück mißfiel in verschiednen großen Stadttheatern, weil es innerlich eben nicht viel werth ist; es fand aber um seiner Tendenz willen Beifall in Hamburg, Dresden und München, also an den Kulturstätten, wo man auf die preußische „Schneidigkeit" gleichfalls schlecht zu sprechen ist. Ein kurz darauf mißglückter zweiter Versuch des Barons hat bewiesen, daß er, obwohl ein

beliebter Erzähler, einen Platz unter den deutschen Dramatikern nicht behaupten kann. Aber er hat mit seinem glücklichen Griff nach der „Satisfaktion" das erreicht, was jeder Anfänger erstrebt: Eingang bei vornehmen Bühnen, eine Beurtheilung von Seiten einflußreicher Zeitungen, als ob er vom Publikum ernst genommen werden müsse, last not least: klingende Münze. Seine Arbeit war nicht weggeworfen.

*  *
*

Einen viel nachhaltigeren Erfolg hatte „der Talismann von Ludwig Fulda. Er ist in der Hauptsache, seiner satirischen Idee und deren Verkörperung durch gewisse Charaktere und Vorgänge, die Dramatisierung eines allbekannten Andersen'schen Märchens, während der komische Schuster wieder, der sich aus der Hütte plötzlich in einen Palast versetzt sieht, hundertfach in den Possen aller Länder, vom Rüpel des Shakespere'schen Vorspiels vor „der Widerspänstigen Zähmung" bis zu den Gebilden von Leon Treptow und Mannstädt dagewesen ist. Das Glück des „Talismans" wurde dadurch gemacht, daß der Autor seinen Märchenkönig modern empfinden ließ, richtiger, daß er eine zeitgenössische Satire in ein buntscheckiges ausländisches Gewand kleidete, nach Art der „Persischen Briefe" von Montesquieu, bei deren Lektüre auch Jedermann wußte, daß immer nur Frankreich und die Pariser gemeint seien. Das besonders im ersten Theil in hübscher, gewandter und gedankenreicher Sprache dargebotne Werkchen hat seine Stärke in der seelischen Entwickelung der Hauptfigur und ist nach dem Ende hin schrecklich gehudelt. Zur vordern Seitenthür bricht ein Aufstand aus und zur hintern wird er nach fünf Minuten gedämpft; Boten kommen und gehen wie im Körner'schen „Zriny". Allein der Zuschauer ergötzt sich unbändig an der hübschen Moral, die den Mächtigen der Erde gepredigt wird, zumal die Berliner

schmeichelten sich, im Geheimniß zu sein, empfanden den ganzen Märchenapparat als eine nicht allzu störende Beigabe des Dichters, und Ludwig Fulda ward reich an Ruhm und Münze.

Das wichtige Handwerksgeheimniß, das uns durch den „Talisman" verrathen wird, nennt man mit einem unschönen Namen Aktualität; d. h. jedes Stück habe seine greifbare, Jedermann auffällige Beziehung zur Zeitgeschichte, zum gesellschaftlichen Leben der Gegenwart oder jüngsten Vergangenheit. Zwar, es ist nicht die höchste Gattung solcher Aktualität, die wir diesmal bewundern dürfen; nur die niedre wird persönlich, sucht der Tagespolemik mit pikanten Anspielungen auf den Klatsch der Höfe oder die Skandälchen fürstlicher Frauen zu dienen. Die beste Aktualität liegt immer in dem geschickten dramatischen Ausbeuten tiefer nationaler Erregungen, wenn die heiligsten Güter der Menschheit wieder einmal umstritten sind und der vorhandne Zwiespalt in das Glück der Familien, in das Seelenleben der Einzelnen verwirrend und Opfer heischend sich fortsetzt. Alle jene Meisterwerke, die uns von früheren Jahrzehnten und Jahrhunderten überliefert, sich heute noch lebenskräftig auf der Bühne erweisen, haben ihrerzeit mehr oder minder deutliche Spuren von Aktualität ganz gewiß besessen; jedes Stück, das heute geschrieben wird, mit dem Wunsche, daß es lebenskräftig bleibe, muß sie besitzen. Wie sie einen höheren Grad von Anschaulichkeit beim Verfasser voraussetzt, belohnt sie sich sofort durch einen viel innigeren Antheil von Seiten des Zuschauers.

Der Anfänger muß solche Aktualität deshalb herauswittern und sie seinem Stoff einzuhauchen verstehn; kann er das nicht, werden seine Stücke Eintagsfliegen bleiben. Sehen wir heut unsre klassischen Dramen, so sind wir freilich geneigt, diesen Zusammenhang zu vergessen, den man zwischen der Verschwörung des Brutus (im „Julius Cäsar) und der des unglücklichen Grafen Essex (im Jahre 1600) lange schon ahnte, den für

den selben Essex und Hamlet, für König Claudius und Leicester, die Königin Gertrud und des Essex Mutter, kurz für den Konflikt eines lautern öffentlichen Charakters mit einer von Fäulniß durchsetzten Kamarilla uns Hermann Conrad erst neuerdings nachwies.*) In „Minna v. Barnhelm" am ehesten schmecken wir das „Fritzische" heute noch durch. Daß das Lager zu Pilsen die Franzosenzeit widerspiegelt mit ihrer unersättlichen Plünderung fremden Wohlstandes, ihrer übermüthigen Scheidung zwischen dem, „was zur Armee gehört — und was nicht"; daß zu Wallenstein selber Napoleon Bonaparte als ein, sich nur in ungleich größeren Dimensionen darstellendes, zeitgenössisches Vorbild dem Dichter die Anregung und einige der feinsten Züge lieferte, das hab ich selber erst von Karl Werder gelernt. Wenn Gordon im vierten Akt sich äußert:

„Durch unsre Mitte ging er stillen Geists,
Sich selber die Gesellschaft; nicht die Lust,
Die kindische, der Knaben zog ihn an;
Doch oft ergriffs ihn plötzlich wundersam,
Und der geheimnißvollen Brust entfuhr,
Sinnvoll und leuchtend, ein Gedankenstrahl,
Daß wir uns staunend ansahn, nicht recht wissend,
Ob Wahnsinn, ob ein Gott aus ihm gesprochen"...

so ist das nicht der junge Wallenstein am Hof von Burgau, sondern Napoleon auf der Kriegschule zu Brienne. „Die Hermannschlacht" ward geboren aus der Schmach des geknebelten und niedergetretenen Vaterlandes, der „Prinz von Homburg" aus der prophetischen Zuversicht, daß Brandenburg nicht also vergehen könne. Mit wie scharfen Skorpionen schon in „Emilia Galotti" die lüsterne Tyrannei deutscher Duodezpotentaten gegeißelt wurde, das ganz zu erfassen, fehlte zu Lessings Zeiten nur die Presse und eine vorgeschrittene öffentliche Meinung.

* * *

---

*) „Preuß. Jahrbücher" Febr. und Juli 1895.

Den allerglücklichsten Griff aber von den vieren, die ich nennen wollte, bewies das Lustspiel „der Herr Senator“ von Gustav Kadelburg und Franz v. Schönthan. Dieses Stück ist für jeden Anfänger ganz außerordentlich lehrreich. Es war die Zeit der Hamburger Cholera gewesen und man überall in Deutschland auf den gesegneten Stand der „Herren Senatoren“ aufmerksam geworden, deren Lebensaufgabe nach dem Wort des Satirikers darin besteht, „ihr Gehalt nachzuzählen, Rodspohn zu trinken und sich gegenseitig ihrer unbegrenzten Hochachtung zu versichern.“ Ein ungeschickter Neuling würde die abscheuliche Tröbelei in den hygienischen Einrichtungen der alten Hansestadt, den Eigennutz und die Aufgeblasenheit ihrer Herren Väter vermuthlich zum Gegenstand eines höchst peinlichen Sittenstückes mit langathmigen Ausfällen gemacht haben, dem die Zuhörer bald gefehlt hätten. Ganz anders gingen die beiden ausgelernten Kunsthandwerker vor, die ich oben nannte. Weit entfernt, die Menschen bessern zu wollen und zu bekehren, und wohl damit vertraut, daß das breite Publikum auf der Bühne Nichts lieber sieht als Althergebrachtes in neuem Aufputz, benutzten sie den Hamburger Dialekt und den alleroberflächlichsten Schaum, den jene Stimmung in ganz Deutschland gegen die Hamburger aufgeworfen hatte, um den schon Jahrhunderte lang belachten Popanz eines Haustyrannen frisch zu firnissen und ihn in aufgebügeltem Zustande den Deutschen vorzuführen. „Hier sehen Sie den berüchtigten Herrn Senator Anderssen aus Hamburg. Er sagt „bannig“ statt „verflixt“ und ist überhaupt eine prächtige Originalfigur. Immer heran, meine Herrschaften!“ . . .

Man muß nun das Berliner Premièren-Publikum kennen, um die tödtliche Langeweile zu ermessen, die es trotz alles gelegentlichen Gelächters in solchen Kadelburg-Schönthan'schen Stücken verkostet. Da fehlt der Ehebruch, da fehlt die Blutschande, da fehlt das Magdalenenthum; kurz es fehlt „die

Kraft". Die Kritiker der meistgelesnen Zeitungen sprechen andern Morgens in Anbetracht solcher Mängel mit gutmüthigem Achselzucken von der breiten Bettelsuppe, die wieder einmal gekocht worden sei; persönliche Bekannte der Herren Verfasser betonen allenfalls die Nothwendigkeit, daß Benedix und Moser doch Nachfolger haben müßten. Der Neuling aber kann sich aus dem Erfolge des Stückes überzeugen, wie man es anzufangen hat, um nicht blos über die Häupter der Berliner hinweg seinen Weg in die Provinz zu finden, sondern in Berlin selber seine Provinz zu entdecken.

Kadelburg und v. Schönthan gehen eben darauf aus jenen unversiegbaren Hang zur Heiterkeit zu befriedigen, der allen Gesellschaften und Gesellschaftsklassen bis zum Ende aller Tage gemeinsam bleiben wird. Man hat gesagt, daß Nichts so französisch sei wie das Lachen; es giebt aber auch Nichts, das so italienisch, so englisch und so deutsch wäre. Selbst die Krafthuber der „Moderne" sind machtlos dagegen. Sie müssen achselzuckend das Unglück über sich ergehn lassen, daß dicht hinter ihrer Verzäunung ein ungeheures Publikum mit nimmersatter Aufnahmefähigkeit für harmlose Witze lauert, ja es mag sie manchmal der Argwohn beschleichen, ob nicht gar inmitten ihrer planvoll zusammengehaltenen Elitetruppe vereinzelte Aufrührer stecken, bereit, selbst mit Sauberkeit und Keuschheit vorlieb zu nehmen, sobald sie nur recht lustig wären. Das Bedürfniß, einmal in völliger Entspannung, fern von allen Problemen, nur heitre Bilder von der Bühne her in sich aufzunehmen, ist in der That so gesund, so tief begründet, so unausrottbar, daß die Losung aller Theater-Direktoren gelautet hat und lauten wird: „ein Königreich für ein Lustspiel!" Die Franzosen schreiben uns keine mehr, Benedix ist abgespielt, Moser wird es bald sein. Soll man immer nur stirnrunzeln, wenn der Schalk kommt und Späße macht, so gut er's versteht? Ich habe in jüngren Jahren Kadelburg-Schönthan'sche

Stücke angegriffen, so heftig ich konnte. Ich thu es nicht mehr, ich habe milder über sie denken gelernt. Nach diesen Prämissen darf ich vielleicht um so unbefangener versuchen, den „Herrn Senator“ zu beleuchten.

Wir werden da bekannt gemacht mit einem Haushalt, wie er nicht sein sollte. Ein kräftiger Mensch in der Blüthe seiner Jahre, der aber nach seiner eignen Aussage Nichts weiß, Nichts kann und Nichts ist, hat sich während eines Badeaufenthaltes zum Schwiegersohn eines Millionärs emporgearbeitet. Dies ist fortan sein sozialer Beruf; seine einzige ernsthafte Beschäftigung bildet das Kouponschneiden, das er uns am Anfang des zweiten Aktes auch vormacht. Aber es geht ihm noch nicht gut genug. Die ganze Intrigue des Stückes dreht sich darum, daß er es noch besser bekommt, als er es schon hat. Ein Studienfreund und „Bonvivant“ muß hineinschneien, mit seiner Hilfe wird der Haustyrann geduckt, der Nichtsalsschwiegersohn setzt seine Badereise durch und damit die Erfüllung seines höchsten Wunsches: seine Frau noch mehr für sich allein zu haben.

Die Charakteristik ist über alle Begriffe nichtssagend, die Scherze sind abgedroschen und werden oft platt bis zur völligen Geschmacklosigkeit. Die junge Frau, die uns zuerst als eine eingebildete, steife, wortkarge Prüde entgegentritt, beginnt nach einem Dialog von wenigen Zeilen mit dem „Bonvivant“ plötzlich, völlig verwandelt, mit den beiden Kneipnamen der Freunde „Schnauz“ und „Schürze“ um sich zu werfen; die Mittel, die aufgeboten werden, um den Hausdrachen zu zähmen, sind lahm und entbehren jeder Frische der Erfindung. Aber — die Autoren hatten ihr lachlustiges Publikum verstanden. Und dieses Publikum ist nun einmal der Brodherr des Dramatikers.

Das wußte der alte Lope de Vega schon, als er bestritt, daß man dem Zuhörer etwas Andres verkaufen dürfe, als er zu bezahlen gewillt sei. Nicht als ob ich diesen Ein-

wand in erster Linie für Kadelburg-Schönthan geltend machen wollte; die Herren sitzen fest im Sattel; nein, es ist der Neuling, an den ich denke, der seinen Fuß noch nicht im Bügel hat. Jene dürften schon wagen, zu Gunsten einer höheren Idee das Publikum auch einmal zu befremden, indem sie ihm eine Anstrengung zumutheten; und wenn man ihnen nachsieht, daß sie das immer wieder unterlassen, geschieht es nur deshalb, weil Beide mit so außerordentlich leichtem Gepäck reisen, daß man sie wahrscheinlich nicht ernsthaft nehmen würde, wenn sie derlei versuchten. Mit heitrer Sicherheit, ganz unbekümmert um Alles, was keinen festen Marktwerth hat, liefern sie Jahr für Jahr ihre Waare. Das mag unschön, trivial, ja niedrig genannt werden. Und doch, wie schön wär es gewesen, wenn Heinrich v. Kleist, der in Berlin unaufgeführte, für seinen „Prinzen von Homburg" einen Gran jener Bescheidenheit mitgebracht hätte, die immerhin in der völligen Unterordnung unter die Wünsche des Publikums liegt. Den naiven homerischen Helden durften bei jeder Gelegenheit „die lieben Kniee zittern"; aber die Welt, die inzwischen durch die Schule des Stoizismus gegangen war, nahm mit Fug und Recht Anstoß an einem „wächsernen Achill". Es thut Einem weh zu denken, mit wie wenig Strichen, selbst ohne Aufopferung des Prinzips, das ihn leitete, Heinrich v. Kleist das Aeußerste hätte beseitigen können, was seine Zeitgenossen am Prinzen so sehr verletzte; wie leicht er es hätte verhüten können, daß sein Meisterwerk unter den Tisch, er selber, ohne seinem Volk ein Zehntel von dem geleistet zu haben, wozu er berufen schien, verzweifelt und im Innersten gebrochen in ein vorzeitiges Grab sank. Die beiden Griffe aber, die im vorigen Jahrhundert in Deutschland von sich reden machten, waren durchaus nicht so kühn und herausfordernd, wie sie Manchem heut erscheinen. Dem „Götz" hatte Lessings Kampf gegen den französischen Klassizismus kräftig vorgearbeitet, den „Räubern" kam eine

längst vorhandne Zeitstimmung sehnsüchtig entgegen. Klinger würde sie gern geschrieben haben, wenn er nur die Kraft dazu besessen hätte. Ibsen, bevor er seine gewagte soziale Kritik begann, war in seiner Heimath Theaterdirektor und durch romantisch-historische Dramen beliebt gewesen. Kurz, ich kenne keinen Anfänger, dem es gelungen wäre, dem Publikum etwas Unangenehmes, Verblüffendes aufzubringen. Von einem Altmeister, der es zu Wege brachte, wird gleich noch die Rede sein; von Gerhardt Hauptmann ist es bekannt, daß auch „vor Sonnenaufgang“ eine festgegliederte Gemeinde fertig dastand. Er war seiner Zeit keineswegs voraus, er folgte ihr nach, und ganz gewiß mit dem lebhaftesten Wunsch, ihr in recht weiten Schichten zu genügen, mit der innigsten Hoffnung, ihren Geschmack nicht beleidigt, sondern ganz im Gegentheil getroffen zu haben.

So sagten Kadelburg — v. Schönthan sich als kluge Rechner: wollen wir unser breites Publikum nicht verscheuchen, sondern anziehn, so sei nur Alles recht wenig anstrengend und — liebenswürdig. Im ganzen Stück wird nicht ein vollerer Akkord gegriffen, steht nicht ein Wort, das sich einprägte, keines, das dies verdiente. Und nun die Charaktere! Der Herr Senator bockbeinig, eingebildet, stumpfsinnig, — aber liebenswürdig; die junge Frau scheinheilig, eine Gans — aber liebenswürdig; der junge Ehemann ein Faullenzer, eine Schmeißfliege, ein fetter Trödler, ohne jeden Trieb zu irgend etwas Hochherzigem — aber liebenswürdig u. s. w. u. s. w. Dies ist der Weg, sich von vornherein die Gunst des großen Haufens zu gewinnen. Der Anfänger denkt so leicht: nun hab ich den Leuten doch die Larven heruntergerissen, sie in ihrer ganzen widerwärtigen Blöße gezeigt und ausgehöhnt, wie kommt es nur, daß sie mir davonlaufen, daß Niemand mein Meisterwerk sehn will? Ja, das eben ist der Punkt. Dem Spanier Echegaray ist es einmal (in „Galeotto“) ge-

lungen, seinen Zuhörern klatschende Maulschellen zu geben und sie dennoch nicht blos zum Dableiben, sondern sogar zum Beifall zu zwingen. Diese Kunst: zu fesseln, ist nach Tolstoi recht eigentlich die Probe des Talents. Und doch erscheint es mir heute noch als ein Wunder, daß selbst jenes Stück nicht ausgezischt und von der Kritik zerrissen wurde, wie es dem „Rabagas“ von Sardou im Berliner Lessingtheater geschah, der geistsprühendsten politischen Satire, die seit Aristophanes geschrieben wurde, im Lessingtheater, von dem man Alles hinnahm, und das recht eigentlich der Favorit der Berliner Zeitungen war. Der „Rabagas“ wurde abgelehnt, weil er zuviel taugte, weil seine Satire den Nagel auf den Kopf trat.

Vestigia terrent. Es ist schlimm, den Philister nicht bessern zu können; aber versucht man es gar zu energisch, so kauft er eben keine Billets. Deshalb kann der Geschmack des Publikums nur im großen Ganzen durch tausend mählich wirkende Mittel gehoben werden, es ist die Arbeit an der gesammten Nation, was langsam höhere Bedürfnisse erzeugt und es dem Dramatiker ermöglicht, mehr zu sein als — handwerksmäßig gesprochen — ein bloßer Schuster, der seine Stiefel einem gegebnen und vorhandnen Fuß anpassen muß, wenn seine Arbeit ihn ernähren, nicht mit dem Fluch der Lächerlichkeit bedecken soll. In der Vorstellung des „Herrn Senators“, die ich besuchte, saßen genug fleißige und abgehetzte, ganz sicher manche verbitterten Menschen. Aber so dankbar waren sie alle, daß man ihr urwüchsiges Bedürfniß nach Heiterkeit befriedigte, so völlig ungewohnt des scharfen und richtigen Sehens, daß kein einziger von ihnen merkte, wie dort auf der Bühne ein Todfeind, die Negation der Arbeit, eine soziale Mikrobe von höchster Giftigkeit sich breitmachte, wie das widerwärtigste Schmarotzerthum vom Dichter belohnt und gekrönt wurde. Der hübscheste Schauspieler der Truppe gab den Burschen, und Alles jubelte ihm zu; die Weibsen be-

sonders waren hingerissen, so daß der sauertöpfische Pedant bei genauer Nachprüfung des ganzen Erfolges vielleicht von Brunnenvergiftung spricht. Den unbefangnen und lerneifrigen Beobachter lehrt das Stück, abgesehn von seiner verschämten und magern „Aktualität“ nichtsdestoweniger ein großes Handwerksgeheimniß: die Einheitlichkeit des Stils. Schreibt man ein Lustspiel, so sei es lustig; jede Figur, jedes Motiv, jede Situation sei lustig und liebenswürdig um jeden Preis, so wird am ehesten auch das lustig werden, was die Hauptsache ist: der Eindruck auf den Hörer.

Es ergiebt sich hiernach von selber, was andrerseits ein schlechter Griff bedeutet. Ein ganz reizloser, breitausgesponnener altständischer Verfassungsstreit aus irgend einem fernen Königreich, in unsern Tagen, da die Konfliktzeit drei Jahrzehnte hinter uns liegt und Jedermann voll ist von den Ansprüchen des vierten Standes, vom Austrag der großen sozialen Frage — das wäre eine zwecklose und unglückliche Stoffwahl, das wäre ein schlechter Griff.

— — — —

Kapitel VI.

## Der Anfang.

Glaubst Du, jugendlicher Schwärmer, nun die nöthigen Eigenschaften zu besitzen, die zur dramatischen Arbeit befähigen; hast Du Proben literarischen Talentes bereits anderweit gegeben; hast Du intime Berührung mit dem Theater und seinen Fachleuten gehabt; meinst Du ein guter Beobachter menschlicher Natur zu sein und hast in der Mappe Deines Gedächtnisses eine ausreichende Menge drolliger Käuze angesammelt, deren Züge Du Deinen Geschöpfen verleihen könntest; ist Dir irgendwo ein ernster oder ein komischer Konflikt aufgestoßen, der Deine Phantasie angeregt hat, ist Dir eine Reihenfolge von Situationen aufgegangen, in denen die Figuren sich lebhaft gegenübertreten; bist Du sicher, daß gerade dieser Konflikt nicht blos Deine zufällige Persönlichkeit berührt hat, sondern von allgemein menschlichem Interesse für Deine Zeitgenossen werden könnte; lassen Dir die Gestalten, die Dir erschienen sind, keine Ruhe, wachsen sie sich aus, während Deine Phantasie gelegentlich an ihnen bosselt; glaubst Du endlich der dramatischen Handwerksgriffe soweit mächtig zu sein, um das gefährliche Ringen mit einem Stoffe wagen zu können, so ist das Erste, was Du zu thun hast, Folgendes: Du mußt Dich der ganzen Fabel, wie sie sich in Deinem Stück abspielen soll, so vollkommen Meister machen, daß Du Dir von den Eigenschaften jedes Charakters, der auftritt, sowie von

den Wendungeu, welche die Handlung nimmt, Tag und Nacht genaue Rechenschaft geben kannst. Weckt Dich um diese Zeit Jemand aus dem Schlaf und fragt Dich: „Welches ist die Spannung in der letzten Szene des zweiten Aktes?“ so mußt Du, wie aus der Pistole, antworten können: „Der Held oder die Heldin, oder der Intrigant entschließt sich unter den und den Einflüssen, den bisherigen Plan aufzugeben, diese oder jene Person völlig entgegengesetzt zu behandeln, wodurch sich die ganze Situation mit einem Schlage von Grund aus verändert, und der Zuschauer gänzlich im Ungewissen und voller Erwartung den Enthüllungen des nächsten Aktes entgegensieht.“ Besonders das erregende Moment, der Höhepunkt und die Umkehr Deiner Handlung müssen Dir nicht blos selber klipp und klar sein, sondern Du mußt sie auch Andern ebenso machen können.

Bist Du dazu nicht imstand, ist Dir das ganze Stück nur ein nebelhafter Fleck, aus dem hier und da einige verschwommene Konturen aufragen, von denen Du aber annimmst, daß Du sie nach und nach in sehr schöne und genaue Linien würdest herausarbeiten können, so sei versichert, daß Du auf ganz falschen Wegen bist und alle Deine Mühe in den Graben fallen wird. Der Dramatiker, der in der stillen Hoffnung, die Inspiration werde ihm schon kommen, drauf los schreibt, ist verloren. Cromwell wird (von Carlyle) die Aeußerung nachgesagt: „der kommt am weitesten, der nicht weiß, wohin er geht.“ Ob dieses Wort, welches kaum von Cromwell erfunden sein kann, da es schon von Shakespere dem Narren in „Was Ihr wollt“ in den Mund gelegt ist, auf Politiker besonders anwendbar sei, wage ich stark zu bezweifeln; den Dramatiker führt es mit Sicherheit in den Sumpf.

Deshalb ist es, bevor Du an die Ausarbeitung gehst, nicht nur unerläßlich, daß Du Dir für jede Figur eine be-

sondre Rubrik anlegst, in welcher die Züge, die sie tragen soll, und die Entschließungen, durch welche Du sie vor den Augen des Zuschauers zu charakterisieren hoffst, nach der Reihe verzeichnet stehn, sondern Du mußt auf zwei Quartblättern die ganze Szenenfolge, Auftritt für Auftritt, mit allem Kommen und Gehen, mit der Spannung, die jeder einzelne Auftritt in sich birgt, ja mit den Hauptschlagworten des Dialogs und ganz besonders mit den Aktschlüssen, aufzuschreiben fähig sein. Bist Du aber so glücklich, einen Freund zu besitzen, dem Du Urtheil und Antheil zutraust, so versäume nicht, wenn Du im Stillen mit Dir selber fertig geworden bist, ihm mündlich den Hergang Deines Stückes zu entwickeln. Bei solcher Auseinandersetzung wirst Du finden, daß Du plötzlich alles Mögliche in anderm Lichte siehst als bisher, und wenn es Dir vollends nicht gelingt, Deinen Zuhörer neugierig zu machen, so sei versichert, daß Du Fernerstehende nur desto sichrer langweilen wirst. Am gefährlichsten für sich selber sind jene Dichterlinge, die eine unüberwindliche Scheu haben, mit ihrem Kram ans Tageslicht hervorzukommen, die sich mit geheimnißvollen und vielversprechenden Andeutungen begnügen, weil ihr Instinkt ihnen entweder zuraunt, daß ihre Bemühungen die Prüfung nicht vertragen, oder weil sie von ihrem Vorhaben überhaupt gar keine Rechenschaft ablegen können. Sitzen sie mit glühenden Augen und Backen vor dem geduldigen Papier ihrer Schreibstube, so sind sie große Dramatiker; ist das Meisterwerk endlich vollendet, so erweist es sich als ein Bovist.

Nehmen wir nun einmal den umgekehrten Fall, daß Du wirkich das Zeug zu einem Künstler in Dir und einen brauchbaren Stoff gefunden hast. Bist Du von sprühender Laune in der Unterhaltung, ein geistvoller Spötter, mit blitzschnellem Auge für die Schwächen Deiner Umgebung, gewandt im Verkehr, ein Liebling der Frauen, verstehst Du bald gutlaunig, bald scharf zu antworten, Andre zum Besten zu haben und

Dich selber aus jeder Verlegenheit zu ziehen, so wird es wahrscheinlich ein Lustspiel sein, woran Du Deine Kräfte zuerst versuchst. Bist Du eine mehr stille und sinnige Natur, nimmst Du das Leben sehr ernst, hast Du Mitleid mit dem Leiden der Welt, fühlst Du Dich verantwortlich für die Schäden der Gesellschaft, in der Du lebst, empfindest Du tief die vielen Hemmungen in der Freiheit des Willens, so wirst Du vermuthlich ein Schauspiel oder gar eine Tragödie schreiben. Abscheulich sind jene Lustspiele, die sich bei näherem Hinsehn als eine Zusammenstoppelung aller möglichen und unmöglichen Possen-Effekte herausstellen, weil der Autor nicht begabt und gebildet genug war, um mit feineren Mitteln feinere Wirkungen zu erzielen; noch abscheulicher jene „Schwänke", die weder zum Lustspiel noch zur Posse gehörig, nur aus Verlegenheit so genannt werden, weil sie auf einem unmöglichen, von schwachen Technikern leider viel gesuchten Gelände hin und her schwanken. In neuerer Zeit scheint in Deutschland die überall sich regende soziale Kritik eine Abart des Lustspiels als „Komödie" ausbilden zu wollen, Stücke mit vorwiegend satirischer Absicht und glücklichem Ausgang, in denen Figuren und Vorgänge durchaus nicht immer von der lustig-liebenswürdigen, sondern viel öfter von der tragikomischen Seite genommen werden. Was aber auch geschrieben werde, immer sei der heimliche Nebentitel: „Hart auf Hart". Aus sich herauskommen und aneinandergerathen müssen die Menschen, die eingeführt wurden; ob sie sich dann komisch oder ernst auseinandersetzen, gilt gleich. In der Tragödie müssen tiefgegriffene, die Gewissen aufrüttelnde, das Dasein selber in Frage stellende Konflikte zur Entscheidung drängen; im Lustspiel müssen im Widerstreit von Witz, elastischer Lebenskraft und Laune die Spähne fliegen. In der Fabel jedes Stückes (Fabel = Summe der Erfindung an Beziehungen, Kämpfen, Entschließungen, Wechsel-

fällen, Spiel und Gegenspiel, die zu einem Drama verdichtet wurde und sich in seinem Verlauf erledigt), wird am besten gleich zu Anfang eine Sprungfeder angebracht, die das Ganze unter einen Druck stellt, und deren Spannung erst am Ende zur Befriedigung der Zuschauer nachlassen darf.

---

Kapitel VII.

## Einführung und Vorbereitung.

---

Beim alten Plautus sind es zwei Sklaven, die zuerst auftreten und die nöthigen Winke für das Kommende geben, bei Sardou fast regelmäßig die Dienstboten des Hauses, welche mit ihren Glossen über die Herrschaft die Erwartung des Zuschauers wecken. Niemand ist gezwungen, diese Gepflogenheit nachzuahmen; mag ein Stück anfangen, womit es will, — nur nicht mit dem Höhepunkt. Ich will ganz absehen von dem sehr äußerlichen Bedenken, daß während der ersten Minuten jeder Vorstellung durch Zuspätkommende und alte Huster eine gewisse Unruhe herrsche, in welcher Wichtiges leicht überhört werde. Dieser Einwand ist deshalb hinfällig, weil Unwichtiges überhaupt in keinem Theaterstück vorgebracht werden soll und selbst ein verhusteter Anfang Alles gewesen sein darf außer nichtssagend. Aber wer fortissimo einsetzt, wird es schwer haben zu steigern, und die Steigerung recht eigentlich ist das Mittel, um die großen Szenen zu voller Geltung zu bringen. Der Zuschauer soll das Gefühl haben, daß die Handlung wächst, sein Interesse soll demgemäß zunehmen, und dies ist immer nur durch sorgfältige Vorbereitung, ein Bearbeiten der Empfänglichkeit zu erreichen, das mit dem ersten Wort zu beginnen hat, welches gesprochen wird. Gerade hier offenbart sich der Künstler durch Geschick und vielsagende Knappheit. Sind die einleitenden Gespräche gefallen, so muß jeder Hörer

bereits bei sich denken: „Was da doch kommen wird? Das verspricht ja sehr gut zu werden.“ Nicht blos muß die Neugier auf die Hauptpersonen des Stückes erregt worden, sondern es muß auch die Ahnung erweckt sein, daß ein ganz bedeutsamer Konflikt da verborgen liege und nächstdem zum Austrag kommen dürfte. Das Wie? muß wie ein seltsames und interessantes Räthsel erscheinen.

In der „Eva“ des Richard Voß heißt es ganz am Anfang: „dieser ungeschlachte Mensch mit den groben Händen und dem albernen Kinderlachen.“ Nun wohl, dies ist eine ausgezeichnete Einführung. Sie gilt einer der wichtigsten Figuren des Stückes. Würde diese Figur ohne Weiteres auftreten, so würde ihr Erscheinen ganz gleichgiltig lassen. Tritt Hartwig nach jener bildnerischen Einführung auf, so denkt Jeder: „Aha, das ist der mit den groben Händen“, und erwartet sich Etwas von dieser Grobheit. Eine rothe Weste ist eine bessre Einführung als eine lange Geschichte; irgend eine komische Einzelheit, irgend ein seelischer Leberfleck erweckt mehr Interesse als alles Wohlverhalten. Ja, eine einzige Eigenschaft genügt, um durch fünf Akte den Antheil an einer bestimmten Figur nicht erkalten zu lassen, sodaß man sich immer wieder freut, wenn sie erscheint. Wer hätte nicht Mutter und Tochter in Gogol's köstlichem „Revisor“ gerngesehn? Und doch, sobald sie auftreten, dasselbe Spiel: die Mutter bestreitet sich geirrt zu haben und schiebt dann der Tochter ihren eignen Irrthum in den Mund.

Nichts aber ist verkehrter, als den Charakter Jemandes durch die Mitspielenden ausführlich erklären zu lassen. Alles, was sich Eigenschaft nennt, will der Zuschauer miterleben, er will es selber ablesen, er will es schlechterdings nicht von Andern auf Treu und Glauben hinnehmen. Homer sagt uns niemals, daß Nestor viel aus seiner Jugend zu erzählen pflegte. Shakespere läßt es von Niemandem aussprechen, daß Brutus

ein Doktrinär gewesen sei. Beide sagten dergleichen nicht, weil sie bessre Wege wußten, uns damit vertraut zu machen, sodaß aus ihrem, der größten Bildner, die jemals lebten, Gebahren Goethe die Regel ableiten konnte: „Bilde, Künstler, rede nicht!" Lord Byron aber ist mit Recht getadelt worden, weil er seine Charaktere nicht in der Weise Homers oder Shakesperes zu entwickeln verstand. „Er analysirte sie; er legte ihnen ihre eigene Analyse in den Mund; aber er ließ sie nicht ihre Eigenheit zeigen" (sodaß wir, die Zuschauer, nunmehr zu ihrem Betragen den erläuternden Text hätten liefern können). Wir erfahren von Byron, daß Lara's Gespräch bitter und sarkastisch gewesen sei, daß er wenig von seinen Reisen kundgab und, wenn er danach gefragt wurde, seine Antworten kurz, seine Stirn düster wurde. Aber wir bekommen keine von Lara's sarkastischen Wendungen und kurzen Antworten zu hören, und ich muß leider bezweifeln, ob die Komödien, die Macaulay (vgl. Kap. IV) ihm zutraute, sich von seinen wortreichen, aber dramatisch matten Trauerspielen irgendwie zum Vortheil unterschieden haben würden.

Ein andrer Fehler wird von unkräftigen Autoren begangen, wenn sie sich das Charakterisieren allzu bequem machen. So ließ in einem hölzernen Schauspiel, welches am Lessingtheater erduldet wurde, der Verfasser in dem brennenden Verlangen, einen widerwärtigen Typus nach Art der Reserveoffiziere in Sudermanns „Ehre" oder der beiden Waffenstudenten in der „Satisfaktion" aufzustellen, einen jungen Laffen sich folgendermaßen vernehmen: „Ich heiße so und so . . . Ich bin schneidig." Das sollte bedeuten: „Ich bin albern und verabscheuenswerth." Aber so ist ganz gewiß noch nie und nirgend gesprochen worden; es ist genau die Art, wie nicht charakterisiert und eingeführt werden darf. Auch kein Geck reißt sich sosehr danach, sich verächtlich zu machen. Kein Prahlhans sagt: „Äh, . . ich bin ein Prahlhans".

Indessen, Personen treten nicht blos auf, um sich vor uns zu äußern; im Drama darf Niemand erscheinen, auch nicht in der allerfrühesten Einleitung, ohne etwas Bestimmtes zu wollen. Kein Umherschlendern auf der Bühne, kein: „Ach, Sie sind hier? . . Da können wir ja ungestört plaudern". Zum Kuckuck mit solchen Plaudereien, und wären sie noch so charakteristisch! Wo der Held, wo der Gegenspieler, der Bote, ja der Diener auch gehn, stehn oder sich setzen mag, immer muß der Autor genaue Auskunft geben können auf die Frage: „was will der jetzt?" Von jeder Szene muß er angeben können: was steht hier zur Entscheidung? **Jedes wirkliche Drama, — das kann nicht oft genug wiederholt werden — lebt und webt von der Willenskraft.**

Der Anfänger hält nun leicht Ueberraschungen für ganz besonders dramatisch. Kein Irrthum kann gefährlicher sein. Gerade wirkliche Ueberraschungen sind undramatisch und lassen kalt. Deshalb, will man eine Ueberraschung bringen, darf es nur in Form einer getäuschten Erwartung geschehn. Der Zuschauer hatte sich auf etwas ganz Bestimmtes eingerichtet, aber siehe da: es kommt ganz anders, und neue, vielversprechende Verwickelungen thun sich plötzlich vor seinen Blicken auf. Gleichwohl hat, was für die Handlung gilt, keine Geltung für die Zeichnung der einzelnen Figuren. Nichts wird vom Zuhörer übler vermerkt als ein „umgeworfener" Charakter, d. h. eine Person, die unter bestimmten Voraussetzungen eingeführt war und sich nachher aus irgend welchen Gründen umgekehrt verhält, als von ihr vermuthet wurde. Jede Einführung ist ein Wechsel auf die Zukunft, der ultimo pünktlich eingelöst werden muß.

Soviel von ihr. Das Wort „Vorbereitung" aber hat noch eine weitre technische Bedeutung als das bloße Stimmen der Empfänglichkeit des Zuhörers. Ich will diesen ungeheuer wichtigen, besonders von den Franzosen meisterhaft entwickelten

und gepflegten Begriff an einem Fehler erklären. Nehmen wir den Fall, ein Anfänger habe ein Liebespaar aufgestellt, dem der starrsinnige Vater seine Einwilligung versagt: die gewöhnliche, ja geradezu unvermeidliche Art, beide Parteien in ein dramatisches Verhältniß zu bringen. Die Gründe des Alten waren materieller Natur; er hat nicht die Idee, daß Geld auf der Welt dasei, um Andre glücklich zu machen; der Autor hegt deshalb den liebenswürdigen und auch verständigen Wunsch, ihn dafür auf recht wirksame Weise der poetischen Gerechtigkeit auszuliefern, und läßt ihn, nachdem die beiden Liebenden sich ihm zum Trotz irgendwie geborgen hatten, sein Vermögen durch den Bankerott eines Bankhauses verlieren.

Man kann sicher sein, daß diese Katastrophe, aus heiterm Himmel hereinbrechend, nicht die Spur eines Eindrucks hervorruft, so gewichtig sie dem Ungeübten erscheinen mag. Um ihr den erwünschten Eindruck zu verschaffen, ist vielmehr eine sorgfältige Vorbereitung durch sämmtliche Akte des Stückes nothwendig. Im ersten muß der Vater vorübergehend, doch deutlich mit sorgenvoller Miene, stirnrunzelnd, unruhig erscheinen. Irgend eine Spekulation scheint ungewiß; sein Geschäft steht auf dem Spiel. Im zweiten Akt mag ein Freund ganz beiläufig die Warnung geben: „Sehen Sie zu! . . Ich komme eben aus der Hauptstadt. Man flüstert, daß mit der Firma N. N. nicht Alles richtig sei.“ „Was?“ so stöhnt der Vater auf. „Da hab ich ja mein Vermögen liegen . . Was thun?“ Im dritten Akt wird am besten die Spekulation als ganz gefährdet erscheinen, sodaß Alles darauf ankommt, daß wenigstens das Vermögen gerettet werde. Im vierten (dem Schlußakt) muß plötzlich die Hoffnung aufleuchten, daß Beides gelingt: die Spekulation und die Erhaltung des Vermögens. Jetzt, im klüglich ausgerechneten Zeitpunkt, nachdem die Hoffahrt sich noch einmal gründlich bloßgestellt hatte, kann ein Telegramm den Zusammenbruch und die Strafe zugleich bringen.

Dann erst prägt sich dem Zuschauer das Gefühl wirksamer Vergeltung ein, während er vorher, d. h. ohne Vorbereitung, nur den flüchtigen Eindruck eines plumpen Zufalls gehabt hätte.

Wir werden noch manche Gelegenheit finden, solcher Vorbereitungen im Folgenden zu gedenken. Sardou besonders ist Virtuos darin. Er läßt oft im ersten Akt ganz unterhaltliche Nebenfiguren auftreten, deren Wichtigkeit Niemand ahnt, (wie z. B. in „Fernande" den jungen Civry), bis im letzten, wenn sie verwendet werden, der Eingeweihte die sorgsame Vorarbeit durchschaut. Wie aber die Leichtigkeit in allen diesen Dingen den Meister vom Fach, so verräth die Unbeholfenheit den Stümper. Bei diesem (z. B. in Lubliners „Brautfahrt") dauert es dreiviertel Stunden, bis Alles weitschweifig erzählt und alle Voraussetzungen des Kommenden mühsam zusammengetragen sind, bis endlich, endlich die Sache losgehn kann. Beim reifen und kräftigen Dramatiker werden schon die bloßen Einführungen vollkommen natürlich und anziehend erscheinen. Der Zuschauer wird so recht „mitten drin" zu sein glauben, seine Aufmerksamkeit und Theilnahme werden nicht mehr nachlassen.

Viel steht in den Lehrbüchern von der „letzten Spannung." Sie ist in der That für den Rhythmus des Ganzen, zumal für das Hervortreten der Schlußwirkung von hoher Bedeutung. In Stücken, die auf eine glückliche Lösung abzielen, wird sie Alles noch einmal gefährdet erscheinen lassen; dort, wo eine kräftige Vergeltung oder der Zusammenbruch eines Geschickes bevorstehn, wird es sich um das Aufflackern einer letzten Hoffnung handeln. Doch darf beileibe diese „letzte Spannung" nicht dahin aufgefaßt werden, als ob die zweite, dritte und vierte Spannung unwichtiger seien als die letzte. Jedes gute Theaterstück ist ununterbrochen gespannt. Sind die ersten kurzen Einführungen gegeben, so stürzt am besten schon Jemand athemlos auf die Bühne, mit einer Nachricht oder

nach einer Begegnung, welche die Keime reicher Wechselfälle in sich birgt (erregendes Moment). Von dem Augenblick an darf das Interesse der Zuschauer sich wohl steigern, aber keine Sekunde lang ermatten. Erfindung und Witz, Wucht der Persönlichkeit, Reife der Lebenserfahrung, Schärfe des Urtheils, Alles gemeistert vom sichersten Geschmack, müssen sich vereinigen, um den Reiz des Ganzen fortwährend aufzufrischen. Wie das zu erzielen ist, will ich nunmehr an einigen ausgewählten Beispielen nachzuweisen suchen, an Stücken, deren literarische Bedeutung gerade nur gestreift werden soll, um sie desto genauer auf ihr Gefüge zu prüfen, auf die Handwerkskniffe, die man ihnen ablauschen, die Fehler, die man ihnen nicht nachahmen darf.

---

## Kapitel VIII:

# „Das Glas Wasser“.

Dieses Stück, das, älter als sechzig Jahre, noch heute seine Zuhörer unterhält, ist die übermüthigste Satire auf Frauenregiment. Man hat gesagt, daß Frauenregiment vorzuziehen sei, weil unter ihm stets die Männer, unter Männern aber die Frauen Alles zu sagen haben würden. Dieses Bonmot wird durch „das Glas Wasser“ widerlegt. Es zeigt uns als den allmächtigen Günstling der Königin Anna eine liebe Kollegin in „petticoats“: die Herzogin von Marlborough, und Stuart Mill mit all seinem Ernst und Eifer hat den Wünschen des schönen Geschlechtes nach Gleichberechtigung nicht ein Zehntel soviel zu nützen vermocht, als Scribe mit seiner lustigen Durchhechelung den Tändlerinnen geschadet hat, die, wenn sie den Mund mit nachdrücklichen Worten der Staatsraison recht vollnehmen, stets irgend eine Liebelei im Hintergrund ihrer Gedanken hegen. Die Art, wie der „historischen Treue“ in diesem Stück zu Gunsten der Fabel Gewalt angethan wird, erinnert an Egmont und den Prinzen von Homburg, die bekanntlich beide im Lebensalter, in welchem die Dichter sie auftreten ließen, glücklich verheirathet, mit reichem Nachwuchs waren, der Prinz außerdem noch ein Stelzfuß. So war auch die Königin Anna, die uns bei Scribe in zarter, jungfräulicher Anmuth und sehr verliebt entgegentritt, ein derbes, stumpfsinniges Wesen mit rothem Gesicht, seit langen Jahren verehelicht mit dem

noch viel dümmeren Prinzen Georg von Dänemark und, obwohl ihre Nachkommenschaft keine Dauer hatte, so häufig in gesegneten Umständen, daß ihre viel hübschere und gescheidtere Schwester Mary, als sie im Jahre 1688 mit ihrem Gatten Wilhelm in London einzog, eine kleine Bemerkung über den „big belly" der guten Anna in ihrem Tagebuch nicht unterdrücken konnte.

Alles dies ist ganz außerstande, dem Werth des Stückes das Mindeste zu nehmen. Betrachten wir es näher auf seinen technischen Gehalt.

Im ersten Auftritt soll ein Brief an die Königin gelangen. Der Marquis von Torey wünscht ihn besorgt zu sehen, Bolingbroke verspricht ihn zu übermitteln. Die ganze Zwiesprach ist nur wenige Zeilen lang. Aber beide Männer, die auftreten, wollen Etwas, und dieses Etwas erscheint sofort als schwierig und unwahrscheinlich. Niemals darf Etwas, das gewollt wird, anders als schwierig erscheinen, das ist die oberste aller goldnen Regeln. Alles, was leicht und mühelos ist, interessiert nicht auf der Bühne, weil es keine Gelegenheit für Anstrengungen des Willens bietet, somit undramatisch ist.

Man beachte wohl, daß Scribe der Einbildungskraft der Zuschauer sofort einen festen Anhalt giebt: es ist jener Brief, der vor unsern Augen als Gegenstand der Besorgniß der Handelnden erscheint, als ein äußeres Sinnbild dessen, was auf dem Spiele steht. Solche Verkörperung der dramatischen Idee für das Auge hat viel Vortheilhaftes. Wir werden sehn, wie oft der Brief im Stück noch wiederkehrt. Jedesmal hat der Zuschauer dann das Gefühl, daß die Handlung vorschreite. Doch zurück zum Anfang.

Sobald der Zuschauer durch ihn erfahren hat, daß zwei Parteien sich am englischen Hof in den Haaren liegen, die eine friedliche Vermittelung mit Frankreich wünscht, die andre den Krieg fortsetzen will, beginnt auf der Stelle die Charakteristik

der Hauptfigur, des Vicomte von Bolingbroke, zuerst in einem kurzen Monolog (was heute für altmodisch gilt), sodann in einem Zwiegespräch mit dem Fähnrich Masham. Die Einführung dieser dritten Figur ist, trotz aller Unwahrscheinlichkeit, äußerst geschickt. Der arme Junge ist eingeschlafen — auf Posten, im Audienzzimmer der Königin, im Palast von St. James. Aber was thuts? Dieser Schlaf ist voller Enthüllungen. Masham lallt im Traum: „Ach, wie schön ist sie!“ Jedermann merkt sofort: der ist verliebt. In wen? fragt man sich. Die Neugier aller Zuschauerinnen ist erweckt.

Der junge Provinzialk war nahe daran gewesen, sich wegen fünfundzwanzig Guineen in die Themse zu stürzen; Bolingbroke, so hören wir, lieh ihm zweihundert. Welch ein edles Herz, sagt sich der Zuhörer. Die Studenten im Parterre schwärmen bereits für ihn. Es ist die selbe Einführung, die Lessing seinem Tellheim giebt. Auch da erfahren wir sogleich, fast auf Heller und Pfennig, die ganze Noblesse des Majors. Anfänger, der Du von der Seelengröße Deines Helden — sei überzeugt: viel tiefer als andre — durchdrungen bist, versäume nicht, am Beginn Deines Werkes diesen Zug (auf geschickte Art, versteht sich) nachzuahmen. Laß Deinen Mann all sein Geld der Armuth in den Schooß schütten. Dir selber kostet es Nichts, aber es nimmt so sehr für denjenigen ein, der Dir später die Kasse füllen soll, indem er Deinem Publikum sympathisch ist.

Der Edelmuth Bolingbrokes steigert sich noch dadurch, daß er tief in Schulden steckt — „wie schade“, seufzen die Damen — aber sich nichts daraus macht — zur Wonne des Parterres. Dann gibt er in etwas prahlerischer, doch gutlauniger und fesselnder Manier dem lauschenden Fähnrich (will sagen: den Zuhörern) einen Einblick in seine Gemüthsverfassung, seine unglückliche Ehe, sein politisches Treiben. Wie der Feldherr Marlborough vor ihm, dem Redner und

Journalisten, zittre, der nur auf das Glück Englands, den Frieden und das Blühen der Gewerbe bedacht sei, zu welchem Zweck es gelte, die Königin und das Land zu überzeugen.

„Das ist nicht leicht!“ sagt Masham. Natürlich nicht, aber man muß es dem Zuschauer auch betonen, daß Alles voller Hindernisse steckt. In der Politik gilt der als ein Dummkopf, der immer nur groß ist in Lösung der Schwierigkeiten, die er sich selber schuf. In der Dramatik ist es gerad umgekehrt. Der ist ein schlechter Dramatiker, der es nicht versteht, sich Schwierigkeiten zu schaffen.

Nach jeder Szene, die er vollendete, muß darum der Sorgsame sich fragen: geht es nicht zu schnell? Lassen sich nicht noch irgend welche Hemmungen anbringen? Würde die Person, die sich eben bestimmen ließ, nicht vielmehr allen Witz und alle Willenskraft aufbieten, um dieser Bestimmung zu entgehen? Welche Ausflüchte, welche Widerstände können ihr wohl beifallen? Ist durch solche Fragen die Erfindungsgabe des Schaffenden erst einmal angeregt worden, so wird er zu seiner Belohnung bald finden, daß die betreffende Szene unter seinen Händen dramatischer wurde als sie vorher war, und es muß ihm eines Tages gelingen, wie Lessing es verlangt, alle Leidenschaften und äußern Vorgänge „durch so allmähliche Stufen durchzuführen“, daß der Zuschauer nur den allernatürlichsten Verlauf wahrzunehmen glaubt.

Die Schulden Bolingbrokes, die Wuchrer an seiner Kehle haben aber noch einen ganz besondern Zweck. Sie sind nöthig zur Herbeiführung dessen, was auf der Bühne stets so interessant ist: eines Glückwechsels. Wie ist Bolingbroke zu helfen? Wie würde ein Anfänger ihm helfen? Sehen wir lieber, wie Scribe es anstellt.

Dieser konstruiert dem leichtsinnigen Vicomte einen Vetter, der im Besitz eines großen Familienvermögens und einer blühenden, robusten Gesundheit ist, damit es nur ja recht

schwer erscheine, ihn zu beerben. Soll er an den Blattern sterben? Das ist abgedroschen. Soll er Bolingbroke Etwas abgeben? Das wäre mehr engelhaft als englisch. Soll ihm ein Ziegelstein auf den Kopf kommen? Wie plump. Scribe sagt also: der Mann muß fallen, und zwar durch Masham, so schlag ich zwei Fliegen mit einer Klappe, setze Bolingbroke in den Besitz eines großen Vermögens und hebe die Wichtigkeit Mashams in den Augen Bolingbrokes und der Zuschauer.

Nun ist es höchst lehrreich, was Alles in Bewegung gesetzt wird, um jene beiden Menschen, den harmlosen Masham und den dicken Vetter, aneinanderzubringen. Während Masham mit unbefangenem Eifer alle diese kleinen, ihm vom Dichter am Hof von St. James zurechtgemachten Abenteuer herausplaudert, wie er das eine Mal, mit einer Bittschrift zum Wagen der Königin sich drängend, von einem fetten Grobian einen Nasenstüber bekommen, wie ihn das andremal, als er in seinem besten Feierkleide zur Audienz ging, eine Kutsche von oben bis unten mit Koth bespritzt und der selbe Missethäter höhnisch zum Kutschenfenster herausgesehn habe, wie er diesen Menschen hasse u. s. w., während dessen sagt sich der Eingeweihte unaufhörlich: „Vorbereitung fürs Kommende." Der naive Zuschauer merkt Nichts davon und glaubt sich nur vortrefflich zu unterhalten. Anfänger, wenn Du jemals hoffen willst, das selbe zu erreichen, studiere inbrünstig diese Scribische Exposition. Hier ist jene Leichtigkeit und Ungezwungenheit, von der ich sprach, zur höchsten Vollendung ausgebildet, da kommt jede Andeutung zur rechten Zeit, und während die allersorgsamste Künstlerhand Wort für Wort mit unablässigem, gewissenhaftestem Fleiß angeordnet hat, scheint Alles nur mühelos hingeworfen. Hast Du zu schreiben bereits begonnen, so prüfe, zerreiße, beginne von Neuem, bis jener Fluß in den Vorgängen, jenes Dahinschlüpfen der Plauderei erzielt ist, die

bei Scribe so sehr bezaubern. Lerne früh, Dich in Gedanken vor Deiner eignen Arbeit in's Parkett zu setzen, Dich immer wieder zu fragen, wie das, was Du vorbringst, auf einen Zuhörer wol wirken müsse. Der hat nicht das Bedürfniß wie Du, sich mit einer Einleitung zu placken; er will sich vom ersten Augenblick bis zum letzten amüsieren und Nichts weiter. Eine einzige Zeile, über die der Leser glatt hinwegkommt, kann von der Bühne her jenes Aufstöhnen des Publikums veranlassen, jenes Herumrücken auf den Sesseln, welches bedeutet: „Ach, das ist ja unerträglich weitschweifig und umständlich.“ Geize um jedes Wort, geize um Buchstaben; der alte Moser, ein sehr guter Techniker, hat es offen ausgesprochen, daß von diesem künstlerischen Geiz die Frische und Munterkeit seines Dialoges in erster Linie herstammen. Verfall' aber auch nicht in den entgegengesetzten Fehler der Dunkelheit, während Du zum Besten der Kürze nothwendige Erläuterungen und Anspielungen zusammendrängst oder gar beseitigst, sodaß der Zuhörer Dir nicht folgen kann und an Vorgängen, die er nicht versteht, weil Du ihre Voraussetzungen ihm nicht klar genug gemacht hast, allen Antheil verliert. Jeder Dramatiker muß deshalb jene aus Urtheil, Phantasie und Achtung vor fremden Bedürfnissen entspringende Eigenschaft in sich ausbilden, die gemeinhin Takt oder schnelles Mitgefühl mit dem Empfinden Andrer genannt wird.

Indessen, während Bolingbroke und Masham plaudern, sind so nebenher eine ganze Reihe weitrer Einführungen gegeben worden. Masham hat am Hof einen Beschützer, in welchem der Andre sehr richtig eine Beschützerin vermuthet. Diese geheimnißvolle weiße Hand, die da in das Schicksal des jungen Burschen eingreift, ihn beschenkt, ihm (brieflich) zu heirathen verbietet u. s. w., wirkt nun mächtig auf die Phantasie des Zuschauers, versetzt ihn in Neugier und Spannung.

Von der Königin heißt es: unsre anmuthige Herrscherin ist eine sehr ehrenwerthe und sehr weise Dame, die sich königlich langweilt.“ Scribe bedient sich hier zum Scherz einer ironischen Einführung; denn diese sehr weise Dame zeigt uns bald, daß ihre Weisheit nicht weiter reicht als die eines Huhnes. Scribe, völlig Meister seiner Figuren und des Eindrucks, den sie hervorrufen, kann sich das erlauben: er führt die Königin nachher so, daß selbst das blödeste Auge ihre wirkliche Natur erkennen muß, und der Spaß dem satirischen Grundgedanken des Stückes zugute kommt. Dagegen würde ich keinem Zweiten rathen, derartig mit dem Zuschauer zu spielen. Die erste Einführung ist immer entscheidend; legt man sie einem voreingenommenen Menschen in den Mund, der aus seiner Befangenheit heraus natürlich ein schiefes Urtheil fällt, so kann sich die betroffene Person nachher benehmen wie sie will, das zähe Ohr des Hörers hält den ersten Eindruck fest, das Publikum fühlt sich vom Autor irregeführt, geräth in Verwirrung und wird übellaunig.

Noch romantischer fast als Mashams ist die Einführung der lieblichen Abigail. Scribe erfindet ihr einen Juwelierladen, und es ist erstaunlich, was er aus diesem Laden alles hervorholt: ihre Bekanntschaft mit Bolingbroke, damit dieser sie dem Publikum als tugendhaft vorzustellen vermöchte; ihre Bekanntschaft mit einer sehr vornehmen Dame, die dort inkognito einkaufen ging und der Kleinen ihre Protektion bei Hofe versprach; die Bekanntschaft Abigails mit den diamantnen Nestelstiften, welche die Herzogin heimlich an Masham verschenkt hat; last not least den Bankerott des Inhabers und die Hilflosigkeit der Verwaisten, durch die sie so interessant und recht eigentlich der Gegenstand für alle möglichen Pläne und Vorhaben, d. h. dramatisch wird. Jedes Stück hat solch eine Vorgeschichte. Der Ungeschickte läßt sie vordeklamieren, während irgend eine überflüssige Person zuhören muß (sogar Suder=

mann ist in der „Ehre“ verblüffend hölzern darin, daß Graf Trast und Robert sich gegenseitig erzählen, was sie beide ganz genau wissen, — nur damit das Publikum eingeweiht werde); der Meister vom Fach weiß den technischen Gebrauchswerth jeder Unterhaltung geschickt zu verbergen.

Es war Masham, der Abigail gerathen hatte, sich bei Hofe vorzustellen. Aber er glaubt nicht recht, daß sie den Muth dazu finden würde, denn schon der bloße Gedanke, in den Palast der Königin zu kommen, machte sie zittern.

„Da ist sie!“ ruft Bolingbroke.

Dies ist die Art, wie man Jemanden auftreten läßt. Der Autor braucht diese Person, er brennt sozusagen darauf, daß sie erscheine, doch muß er das dem Zuschauer durchaus verhüllen. Deshalb bleibt es am besten bis zum letzten Augenblick ungewiß, ob sie überhaupt erscheinen wird. Das hält die Spannung aufrecht. Garnicht wirkt es, wenn Jemand kommt, den überhaupt Niemand erwartet hatte; kalt läßt es, wenn genau der kommt, den Jedermann erwartet hatte. Dramatisch allein ist es, wenn der Erwartete anders kommt, als erwartet wurde; d. h. er muß zu der Situation, die er vorfindet, im Widerspruch stehn, soll sein Kommen irgend welchen Eindruck machen. Ist das durch innerliche Mittel nicht zu erreichen, so muß sein Kommen mindestens bezweifelt werden. Otto Ludwig in seinen „Shakespere-Studien“ macht sich ein wenig über den Kunstgriff der Franzosen lustig, immer genau die Person auftreten zu lassen, deren Kommen am unwahrscheinlichsten war. Nichts destoweniger wird kein Anfänger übel fahren, der sich dies aneignet. Schiller hat im „Wallenstein“ eine seiner höchsten Wirkungen damit erzielt. Es ist gegen das Ende hin, — da Alles vom Friedländer abfällt und er seinen Schmerzensschrei ausgestoßen hat: „das war kein Heldenstück, Oktavio!“ — daß der weißbärtige Butler, wohlpräpariert und aufgehetzt von jenem Falschen,

düster und ingrimmig, den Racheplan in der Brust, im Hintergrund auftritt. Eisig durchschauert es den Empfänglichen beim Anblick jener unheilverkündenden Gestalt, doch Wallenstein, mit ausgebreiteten Armen, geht ihm entgegen, umfängt ihn warm und ruft:

„Komm an mein Herz, Du alter Kriegsgefährt!
So wohl thut nicht der Sonne Blick im Lenz
Wie Freundes Angesicht in solcher Stunde."

Jedermann weiß: er umklammert sein Verhängniß. Es ist ein Augenblick voll grausigen Kontrastes, und doch ist die mechanische Frage des Dichters: „Wen laß ich jetzt am besten kommen?" ganz sicher nicht unbetheiligt dabei gewesen.

Das Auftreten Abigails bedeutet für unser „Glas Wasser" das erregende Moment. Ihr Erscheinen bringt die Handlung in Fluß, giebt dem erfinderischen Kopfe Bolingbrokes sofort den Gedanken ein, die beiden verliebten jungen Leutchen als Instrumente zu verwerthen, um das Ohr der Monarchin zu gewinnen. Indessen hat sie selber noch allerlei Einführungen zu geben. Es ist jene schon erwähnte Käuferin aus dem Diamantenladen, die uns von der Ahnungslosen geschildert wird. Wir erfahren, daß sie gutherzig und zuthunlich, nur etwas unglücklich in ihrer Häuslichkeit sei. Man achte genau auf den Augenblick, da Scribe es für geboten hält, Abigail durch Bolingbroke darüber aufzuklären, mit wem sie es zu thun gehabt habe. Ihr freudiger Aufschrei: „die Königin? . . Ist es möglich?" versetzt den Zuschauer in die beste Laune. Die Kleine scheint geborgen, ihr Geheimniß hat sich auf vielversprechende Art gelöst; das Unerwartete ist wieder einmal auf die rechte Art geschehen. Bolingbroke hat erneute Gelegenheit, auf die Situation der hohen Frau zurückzukommen, und dies wieder dient zur Einführung der Herzogin. Die beherrscht und leitet ihre sanfte Gebieterin, beherrscht durch ihren Gemahl die Partei der Whigs und damit England. Sie ist nächst Bolingbroke die wichtigste Person des Lustspiels.

Die Fäden sind nun alle, einfach und übersichtlich, ausgelegt; man verfolge, mit welcher Kunst Scribe sie zu durchflechten beginnt. Abigail (durch eine „Mißheirath" ihres Vaters) wird zur armen Verwandten jener allmächtigen Frau. Wie geschickt ist das, wie passend für Bolingbrokes Pläne! Er schließt mit Abigail und Masham ein „furchtbares Bündniß", d. h. auf Deutsch: „wir drei wollen fortan", und sofort wird auch schon die Vortruppe gegen den Feind in Bewegung gesetzt. Masham muß der Königin zur bestimmten Zeit die Modejournale bringen; der Brief des Marquis von Torcy wird sichtbar in den Umschlag gesteckt, um an die Adresse zu kommen, und Bolingbroke, mit Abigail alleinbleibend, giebt in seinem bekannten Plauderton die Idee des Dichters zum besten, daß kleine Ursachen große Wirkungen hätten, daß wahres Talent nicht darin bestände, der Vorsehung den Rang abzulaufen und Ereignisse heraufzubeschwören, sondern darin, solche zu benützen. Es ist eine Widerlegung der Schematiker, die sich immer einbilden, daß kein Krieg ohne „Feldzugsplan" gewonnen werden könne und für einen Staatsmann Nichts wichtiger sei als ein „Programm". Es ist das Bekenntniß eines Realpolitikers, dessen Für und Wider nicht weiter erörtert werden soll; doch begreift es sich, weshalb gerade ein Lustspieldichter sich dazu bekennt; es gestattet ein viel bunteres Hin und Her der Handlung und erlaubt es dem Lebemann des Stückes, Beweise jener „Wurschtigkeit" zu geben, die, allen Menschen und Situationen gewachsen, recht eigentlich die Vorbedingung einer humoristischen Weltanschauung ist, wie sie sich in einer Komödie bethätigen soll. Mit großer Kunst hat Scribe diese kleine Plauderei dicht vor das erste größere Treffen eingeschoben; sie hätte an keinem bessern Platze stehen können. Man sieht dem Wiederkommen Mashams mit Spannung entgegen. In solcher Zwischenzeit ist ein Ruhepunkt nicht unangebracht, um die Empfänglichkeit des Publikums

für die kommende große Aktion zu steigern. Das Prickelnde, der geistige Gehalt des Gebotnen muß hier für das Stocken der Handlung entschädigen. Will der Anfänger dergleichen nachahmen, so prüfe er sich, ob er auch wirklich bereits Etwas vorzubringen habe. Scribe ist hier so geistreich, daß Mancher gewiß schon bedauert hat, daß diese Plauderei nicht länger ist. Doch im rechten Moment erscheint die Herzogin in der Thür. Abigail hat gerade noch Zeit zu erwähnen, daß dies ja die Dame sei, welche die diamantnen Nestelstifte gekauft habe (eine sehr wichtige Vorbereitung für das Kommende), dann stehen sich die beiden Hauptfiguren des Stückes gegenüber.

Bolingbrokes Art und Weise kennt der Zuschauer, von der Herzogin hat er genügend gehört; es ist kaum möglich, dem Aufeinanderplatzen zweier Feinde mit größerer Erwartung entgegenzusehn, und sie wird noch übertroffen. Die Führung des Dialogs derart, daß die Situation sich durch jede gegebne Antwort verändert, wird niemals zu einer höheren Vollendung gelangen, als Scribe sie hier gezeigt hat. Wer da glaubt, daß alle diese Schlager und Treffer nur so hingeschrieben seien, der weiß nicht, mit welchem künstlerischen Eifer die Franzosen arbeiten, um die Spuren ihrer Arbeit zu verwischen. Es ist von Heine bekannt, daß er nachträglich kleine Lüderlichkeiten in seine Gedichte hineinkorrigierte, damit man glauben solle, sie hätten ihn keinen Schweiß gekostet. Aber als ihn der jugendliche Friedrich Pecht, dem er in Paris einmal zu einem Portrait saß, beglückwünschte, weil er „diese köstlichen Verse nur so aus dem Aermel geschüttelt haben müsse", da erwiderte ihm Heine mit einem Seitenblick tiefster Verachtung: „Ja, wenn Sie es nur wüßten, wie oft ich tage-, ja wochenlang an einem einzigen Verse herumgefeilt habe". So steht es von Gottfried Bürger fest, daß seine „Lenore", die so ganz aus einem Guß erscheint,

ihm mehr als ein Vierteljahr mühsamer Arbeit verursachte. Aber gerade das Feilen, das Bessermachen, das ist es, was auch dem echten Dramatiker erst die höchste Freude giebt, weil sie sein künstlerisches Gewissen befriedigt. Anfänger, der Du einen Dialog „mühelos" glaubst hinwerfen zu können, sieh zu, daß Du nicht, berauscht vom Klingklang Deiner Silben, eine Nichtigkeit an die andre reihst. Der Lustspieldichter soll es zwar sich zum Ruhm anrechnen, vor allen Pedanten im Lande für oberflächlich zu gelten. Aber wehe ihm, wenn die Leichtigkeit seiner Diktion, die ihm diesen Ruhm verschafft, andre Ursachen hat als rastlose Uebung, unerbittliche Strenge gegen sich selber, bis kein Wort dasteht, welches nicht zählt, bis jeder dialektische Prozeß zu solcher Klarheit herausdestilliert ist, daß er auch dem einfachsten Verstande vollkommen durchsichtig erscheint. Wer nach lieber Philister-Gewohnheit nur das Unbeholfne, Breite, Langweilige und Verworrene für tief und gediegen hält, wird gemeinverständlichen Ausdruck als bloße „Federgewandtheit" geringschätzen, vergißt aber, daß stets der Kopf thätig war, bevor die Finger sich rührten. Die Klarheit und logische Schärfe der französischen Konversationssprache, die sie just für den Lustspiel-Dialog so ausnehmend befähigen, verdankt sie nicht zum wenigsten dem Umstande, daß die geistigen Führer der Nation im vorigen Jahrhundert sich fortwährend an die Frauen zu wenden, sich ihnen deutlich zu machen hatten, die an der Fortentwickelung von Dichtung, Kunst und Wissenschaft den unmittelbarsten Antheil nahmen, in ihren Salons die Schöngeister vereinigten und anspornten. Dunkelheit und Weitschweifigkeit fanden da keinen Platz. Auch der deutsche Gelehrte hat inzwischen aufgehört, immer nur als Saumthier zu dienen, das die Materialien schleppt, die von fremden Künstlern verarbeitet werden. Er hat einzusehn begonnen, daß die Wissenschaft nur halb ist, die sich nicht geschmackvoll mitzutheilen weiß. Die Fälle mehren sich bei uns,

daß gelehrte Bücher herauskommen, die dramatisch geschrieben sind, mit vollständiger Beherrschung und Durchdringung des Stoffes, guter Vertheilung von Licht und Schatten, kräftigem Hervortreten der Hauptschlüsse. Es scheint, als ob man endlich auch in Deutschland von der bloßen Anhäufung todten Wissens zur Auslese, d. h. zur Bildung und Uebung des Urtheils, zur künstlerischen Anordnung schreiten will. Dieser Zug, dem freilich noch Vieles im deutschen Leben widerstrebt, wird und muß dennoch eines Tages unsrer Dramatik zugute kommen. Es ist möglich, daß ein Lyriker ganz ohne richtiges Urtheil aufsteht und seine blendendsten Erfolge just durch die Ueberspannung des Gefühls und den holden Schwall seiner Bilder erzielt; es ist möglich, daß hochbegabte Schilderer (wie Scott) immer nur Einzelheiten häufen, daß Auslese des Wichtigen, Beschränkung auf das Wirksamste, Verzicht auf hundert Kleinigkeiten ihnen ganz unmöglich wird, kurz die dramatische Form niemals Reiz für sie gewinnt. Aber es hat noch keinen großen Dramatiker gegeben, der nicht ein großer Kritiker gewesen wäre. Lessing, Schiller, Gustav Freytag waren das. Es ist bezeichnend, daß Staufer, der das Bild Gustav Freytags für unsere Nationalgallerie malte, bei den Gesprächen, die er mit dem Alten führte, dessen kritische Schärfe am bemerkenswerthesten fand. Der Dramatiker braucht sie für das unablässige Spiel seiner Unterscheidung, die von einem unbestechlichen Geschmack zu diktierende Wahl unter Stoffen, Motiven, Situationen, Kunsthilfen im Allgemeinen bis zum Abwägen einzelner Worte; für sein stetes Trachten nach dem „simplex munditiis“, nach dem Erreichen starker Wirkungen durch schlichte Mittel, dem Feinsein auf allereinfachste Art; für die auf Schritt und Tritt gebotne Wachsamkeit, — denn der Augenblick kommt nicht, da er sich auch einmal gehn lassen, sich dem Strom seiner Empfindung ungestraft hingeben darf.

Mißtraue Dir, Anfänger; aber noch mehr den neuen Propheten, die Dir weismachen wollen, daß eine phonographisch treue Wiedergabe der trivialen Gespräche von Spießbürgern ein künstlerisch empfindendes Publikum ergötzen könne. Dergleichen mag für kurze Zeit Mode werden, durch Uebersättigung an den Werken einer konventionell gewordnen Literatur. Aber es war ein Mißverständniß, den Ekel vor abgestandenen Motiven auf eine musterhaft ausgebildete Kunstform übertragen zu wollen. Es kann niemals unmodern werden, Verse zu machen wie Platen oder Lustspiele zu schreiben wie Scribe. Was der heutigen Generation fehlt, ist nicht eine neue Kunstform, die alte ist noch gut genug. Was ihr fehlt, ist die Zufriedenheit mit ihrer Kultur, die heitre Muße, um den komischen Verwickelungen von Leuten zu folgen, die keinen tagespolemischen Charakter haben. Das Leiden der Zeit brannte Vielen schon derart auf den Nägeln, daß in der Ungeduld, etwas durchaus Anderes und Neues, etwas ganz Modernes auf der Bühne sehn zu wollen, sogar Ibsen nicht sicher war, zum alten Eisen geworfen zu werden. —

Ich darf die köstliche Schlagfertigkeit und Laune, die sich in der Szene zwischen Bolingbroke und der Herzogin kundgiebt, hier nur andeuten. Bolingbroke glaubt den Brief des Marquis in Händen der Königin; aber die Herzogin, der er verborgen bleiben sollte, hat ihn bereits gelesen. Sie bezweifelt, ob ihres Gegners Schützling Abigail adlig genug sei, um auf eine Hofstelle Anspruch zu haben, und Bolingbroke muß den Zweifel bestätigen, da die Kleine, eine geborene Churchill, den selben Namen trage wie die Herzogin. Er droht, aus der Abweisung einer Verwandten ein pikantes Skandälchen zu machen; die Gegnerin verachtet Drohungen und schlägt lieber zu. Sie hat Bolingbrokes Schulden aufgekauft und hofft mit Recht, ihn dadurch mundtodt zu machen. Geschlagen, aber ungebrochnen Muthes, bleibt er zurück; amüsiert sich über seine Feindin und pocht mehr als je auf sein „furchtbares Bündniß“.

Es ist ein geschickter Zug von Scribe, die Herzogin das erste Mal gewinnen zu lassen; das erhöht den Reiz. So muß es in jedem Lustspielkriege sein, daß, wer zuletzt unterliegen soll, zuerst obenauf kommt. Anfänger; laß nicht fortwährend die gute Sache triumphieren, im Gegentheil, mach es ihr recht schwer. Laß sie hoffen, aber den Kürzeren ziehen, einmal und wieder, bis zuletzt in einer großen Entladung das gute Prinzip sich durchsetzt. Je dunkler es zu Anfang war, desto heller strahlt dann der Schluß. Deshalb weiß der Dichter die Niederlage Bolingbrokes noch geschickt zu steigern. Masham stürzt gegen das Ende des Aktes athemlos herein: er hat im Park seinen Nasenstübermann erstochen. Nichts bleibt für ihn übrig als die Flucht. Alle Hoffnungen brechen zusammen, das furchtbare Trio zerflattert. Der Brief des Marquis von Torcy ist unter den Tisch gefallen; Bolingbroke muß morgen schon in den Schuldthurm wandern, Abigail bekommt ihre Stelle nicht; Masham muß außer Landes.

Aber die Vorbereitungen sind so wundervoll getroffen, daß mit einem einzigen Schlage sich Alles ändert. Noch weiß der Zuschauer nicht, wer eigentlich im Park gefallen sei, daß der Stoß Mashams dem guten Vicomte ein ungeheures Vermögen einträgt. Diese Enthüllung spart Scribe für den zweiten Akt auf und erzielt mit dem lachenden Erben im Trauerflor eine grandiose Wirkung. Die Flucht des Duellanten hat außerdem technisch das besondre Gute, daß er, den Niemand mehr in London vermuthete, plötzlich auf der Szene erscheinen kann, während seine besten Freunde ihn weit fortwünschen und seine Anwesenheit ihnen die größten Befürchtungen und Schwierigkeiten verursacht. Als man ihn erwartete, kam statt seiner die Herzogin. Seitdem ist er zweimal aufgetreten und (man vergleiche, was ich für's Auftreten anrieth) beidemal anders, als erwartet wurde. Die Aufklärungen die er giebt, reihen sich seinen früheren Abenteuern würdig an.

Es würde dem Zweck und Sinn dieses Versuches widersprechen, wollte ich den ganzen Fortgang des Stückes nun mit der selben Genauigkeit analysieren. Das würde dem Anfänger die Mühe sparen, von der ich im Gegentheil wünschte, er möchte sich ihr unterziehen. Als Victorien Sardou (ganz so wie Scribe) mit seinem dramatischen Erstling durchgefallen war, ging er, sagt man, aufs Land und durchstöberte die Stücke seines inzwischen längst vom Erfolg gekrönten Vorbildes, bis er sich der Geheimnisse Scribischer Technik vollkommen Meister gemacht hatte. So erzog sich der jüngere Pitt zum ersten „debater“ seines Landes, indem er sich gewöhnte, die Reden des Demosthenes Periode für Periode mündlich frischweg in's Englische zu übertragen. Dies gab ihm jene Gewandheit des Ausdrucks, die ihn später stets das rechte Wort finden ließ. Man sagt wohl, jeder Dramatiker wachse nur an sich selber, d. h. an seinen Fehlern, doch wird in Frankreich angenommen, daß Victorien Sardou gerad an Scribe gewachsen sei. Der Deutsche, der von jeher gefühlt hat, daß im gewandten Führen einer Intrigue seine Stärke nicht liegt, nach seinen nationalen Eigenschaften auch garnicht liegen kann, wird stets, sobald er wieder einmal hinter der französischen Mache zurückgeblieben war, geneigt sein, die Charakteristik, durch die der germanische Genius glänzt und für deren Vertiefung eine bunte Handlung nicht immer günstig ist, als das wahre Ideal der dramatischen Kunst hinzustellen. Gleichwohl ist im „Glas Wasser“ gerad auch die Charakteristik vollendet. Konrad Bolz und Graf Trast sind Nichts als Bolingbrokes jüngere Brüder, und wie es feststeht, daß diejenigen am originellsten schaffen, die am genauesten wissen, wie es ihre Vorgänger angestellt haben, so wird gewiß nicht durch Scribe allein, aber sicher auch nicht ohne ihn der deutsche Dramatiker der Zukunft erstehen. Liegt in diesen Worten, mein werther Musensohn, irgend Etwas, das Deiner eignen

Auffassung verwandt ist, das eine Saite deines Intellektes zum Vibrieren bringt, so nimm jetzt ein leeres Blatt, schreib an sein obres Ende: „durch welche Aeußerungen und Entschlüsse macht Scribe die Schwäche der Königin deutlich?“ durchwühle das ganze Stück bis zum Fallen des Vorhanges, so wirst Du, zumal im zweiten und dritten Akt, einige wundervolle Züge finden, als Beispiele, wie ein Meister vom Fach charakterisiert.

Bolingbroke, der, was echt lustspielmäßig wirkt, seinen Wohlthäter Masham zuerst unwissentlich, später mit Vorbedacht verfolgen und endlich sogar verhaften muß, gewinnt im zweiten Akt die erste Schlacht gegen die Herzogin und schließt mit ihr einen kurzen Waffenstillstand. Der dritte Akt bringt die Verwicklung zum Höhepunkt. Er beweist, wie vortrefflich sich zum technischen Zentrum eines Stückes ein schwacher Charakter eignet, der, jedem augenblicklichen Einfluß zugänglich, die Situation unaufhörlich verändern muß. Vom Standpunkt der Pflicht und der Verantwortung kann es nichts Widerwärtigeres geben als diese Herrscherin, die das Schicksal von Millionen braver Menschen günstiger zu gestalten vermöchte, doch nach Art eines naschhaften und faulen Kindes sich nur zu amüsieren wünscht, während sie für Staatsgeschäfte das eine Urtheil hat, daß sie „weder das Gemüth noch die Phantasie ansprechen“ (!), um schließlich, da sie sich zu einem eigenen Willen aufrafft, das Wohl von England, ja von Europa ganz und gar an eine verliebte Laune zu hängen. Doch Scribe, sogut wie Kadelburg und v. Schönthan wußten, daß im Lustspiel nur liebenswürdige Leute vorkommen dürfen, und weit entfernt, mit deutlicher Absicht und mit Keulenschlägen gegen soviel Albernheit vorzugehen, hat er sich begnügt, achselzuckend und mit heitrer Weltverachtung hier und da ein humoristisches Schlaglicht auf eine Figur zu werfen, die, pathetisch gefaßt, eine Widerlegung jedes monarchischen Gedankens bedeuten müßte.

Ebenso vollendet weiß er Maß zu halten in der Charakterisierung Mashams. Dieser junge Fant, in den sich drei Frauen, die höchstgeborene, die mächtigste und die lieblichste des Landes, zu gleicher Zeit bis über die Ohren vergaffen, hat nicht einen Zug, den man geistreich nennen könnte. Scribe ist hierin viel feiner und unterscheidender als z. B. Augier, in dessen meisten Stücken (etwa von der „Goldprobe" und den „Fourchambaults" abgesehen) alle Personen durch die Bank, der Held, der Bonvivant, die junge Wittwe, die komische Alte, die Domestiken usw. ihren esprit français haben. Just dies ist die Schablonenhaftigkeit, die den Franzosen mit Recht zum Vorwurf gemacht wird, leider auch von Leuten, die überhaupt niemals einen Einfall hatten und Gott danken könnten, wenn sie der Augier'schen Schablonenhaftigkeit fähig wären. Welch ein Kenner, welch ein naturgetreuer Beobachter ist Scribe darin, daß er zum Gegenstand von so viel Liebe ein unbedeutendes Bürschchen macht, das Nichts hat als seine Larve, seine Treuherzigkeit und seine „biblische Unschuld". Gleichwohl versäumt er nicht, ihm am Anfang des vierten Aktes einen Willens-Impuls zu geben, der Jedermann für das Glückskind einnehmen muß. Welcher ist das?

Dieser vierte Akt, — die große Schwierigkeit in fünfaktigen Stücken, weil es gilt, nach überschrittnem Höhepunkt die Theilnahme nicht erkalten zu lassen, während doch bei deutlicherem Hervortreten der Absichten des Dichters und des möglichen Ausganges vom kritischer werdenden Zuschauer jeder kleine Mangel in Führung des Ganzen wie der einzelnen Charaktere doppelt scharf empfunden wird, — dieser vierte Akt wird von Scribe, ohne daß er neue Figuren aufböte, die das Gegenspiel beleben, in meisterhafter Weise damit ausgefüllt, zwei wirksame Rückschläge anzubringen, welche die Spannung auffrischen. Der erste liegt in dem Aufseufzen der kleinen Abigail: „Und doch wäre es für unser Beider Glück

besser gewesen, arm und elend zu bleiben und niemals an diesen Hof zu kommen!" Sie weiß um ihre gefährlichen Nebenbuhlerinnen, fürchtet Ihr Ein und Alles zu verlieren, und der Schmerz des guten Kindes mischt in das heitre Ganze jenes Tröpfchen Wermuth, das als Würze den Wohlschmack sosehr erhöht. Wieviel froher darf der Zuschauer der glücklichen Lösung entgegensehn, die durch soviel verhaltne Thränen erkauft war. Aber der zweite Rückschlag ist noch weit gefährlicher als der erste. Bolingbroke sieht, daß seine Verbündeten derart vertieft in ihren Liebeshandel sind, daß sie für seinen großen Zweck unbrauchbar wurden und er zwiefaches Geschick aufbieten muß, um das Spiel nicht jetzt noch zu verlieren. Will er den Frieden Europas sichern, muß er zunächst Abigail trösten, und diesem Durcheinander weiß Scribe prickelnden Reiz zu verleihen. Zugleich erscheint an Stelle des Torcy'schen Briefes, der in der ersten Hälfte des Stückes das Vor- und Zurückweichen der Handlung markierte, ein neues Symbol: das Glas Wasser, wie ja der ganze Marquis von Torcy selber Nichts weiter war als eine auf zwei Füße gestellte Idee, so wie der Dramatiker das machen muß. Immer nur um den „Frieden Europas" zanken zu hören, das würde zu bald ermüden. Scribe übersetzt daher die ganze Streitfrage in's Technische: „soll der Marquis von Torcy eingeladen werden oder nicht?" Hierum dreht sich das Stück, nicht um die hohen Grundsätze, die vom Dichter grade nur ganz allgemein angedeutet (oft auch mit der größten Sorglosigkeit total verdreht) werden, sodaß sie niemals aufhören, den Zuschauer oberflächlich und leicht zu unterhalten, statt, wie es die deutsche Gründlichkeit sooft verstanden hat, ihn bis zum Ueberdruß zu langweilen.

Ueberschaut man von hier aus noch einmal den Inhalt des Stückes, so staunt man über seinen dramatischen Reichthum. Was Alles steht zur Entscheidung außer dem Frieden Europas! Ob Bolingbroke seiner Mission erhalten bleibt oder

in's Schuldgefängniß wandern muß, ob die Herzogin ihn, den weltläufigen Mann, thatsächlich duckt oder er sie, ob Masham gefangen und womöglich gerichtet wird, ob Abigail ihrer Stelle und damit ihres Liebsten verlustig geht, ob England unter der Günstlingsherrschaft bleibt oder eine freie Königin zurückerhält, das Alles abhängig gemacht von den Entschlüssen uns lebhaft interessierender Menschen, läßt den Zuschauer überhaupt nicht mehr zu Athem kommen. Unaufhörlich muß er für etwas ganz Bestimmtes, ihm vom Dichter an's Herz Gelegtes hoffen und bangen. Der Schluß des vierten Aktes bringt mit der endlichen Verhaftung Mashams, dem Rachestück der beschämten und gedemüthigten Herzogin, die vorletzte, der fünfte bringt die letzte Spannung.

Nichts kann für den Anfänger zur Uebung seines „dramatischen Handgelenkes" geeigneter sein, als wenn er bis zu jener Verhaftung vorgeschritten, sich selber die Fragen zu beantworten sucht: „Auf welchen Linien kann das Stück jetzt fortgeführt werden? Welcher Inhalt ist aus der vorhandnen Fabel noch herauszuschöpfen? Auf welche Art kann sich der Knoten lösen?" In Sardou's „Ferréol" vermag der Titelheld einen unschuldig des Mordes Angeklagten nur zu retten, wenn er als Zeuge auftritt; aber dann verdächtigt er aufs Schwerste eine (ebenfalls unschuldige) Frau, aus deren Haus allein er jenen Mord belauschen konnte. Was hat er bei Nacht dort zu suchen gehabt? Die Frau ist halb von Sinnen. Soll sie einem noch schlimmeren, einem Justizmorde zusehn? Soll sie ihren Gatten und ihr Kind verlieren? Plötzlich ruft Ferréol: „Ich bleibe aus dem Spiele . . Martial schweigt, Fabien wird frei, . . Ihr Name wird nicht einmal genannt . . Muth, Muth! Ich rette Sie!" An dieser Stelle muß der Leser das Buch umklappen und sich klar zu machen suchen: „Was kann Jener meinen? Welch ein Einfall ist ihm gekommen?" Das Schauspiel ist noch in vielen andern Be-

ziehungen musterhaft, z. B. darin, wie alle möglichen drolligen Züge aus dem Geschwornenleben auf den widerhaarigen Périssol zusammengetragen sind, dessen groteskes Erscheinen die Spannung niemals peinlich werden läßt und dem düstern Ganzen immer rechtzeitig humoristische Lichter aufsetzt; besonders aber durch den Meistergriff am Ende des dritten Aktes, wenn der nun doch Verurtheilte und Verzweifelte sich weigert, Berufung einzulegen, sodaß Alles fürchten muß: „er nimmt sich in dieser Nacht das Leben“, und die Handlung sofort wieder zu schnellen Entscheidungen drängt.

Welcher Deutsche würde wol auf dieses Auskunftsmittel verfallen sein? Und doch sind dahin zielende Versuche niemals unnütz, denn sie werden dem Strebsamen eine Quelle heilsamer Beschämung abgeben, ihm klarmachen, wieweit er noch von technischer Meisterschaft entfernt ist. Und wie es keinen bessern Weg gibt, sich im Englischen zu vervollkommnen, als die deutsche Uebersetzung eines Thackeray'schen Romans in die Ursprache rückzuübertragen, um dann beim Vergleich mit dem wirklichen Text innezuwerden, wiesehr die eigne, dünne und mechanische Diktion von der vollen und farbigen Sprache des großen Stilisten übertroffen wird, wie man bei solchem Vergleich erst hinter hundert Feinheiten und Schärfen des Ausdrucks, hinter den Geist der fremden Sprache kommt, so wird auch jene Beschämung ihre Früchte tragen.

Die letzte Spannung unsers Stückes tritt so deutlich hervor, daß Jedermann sie sofort herausfinden muß; noch einmal scheint Alles auf dem Spiel zu stehn, dann eilt mit flinken und graziösen Schritten die glückliche Lösung herbei. Der Schluß hat das Besondre, daß zweimal, von Abigail und Bolingbroke, ganz überraschend gehandelt wird, sodaß sich die Situation zweimal hintereinander verschiebt. Solche plötzlichen Handlungen, an sich selbst undramatisch, sind doch vorzüglich verwerthbar für die Aktschlüsse, weil sie mit der ver-

änderten Situation die Figuren von Neuem in Spannung, den Zuschauer in's Ungewisse bringen. Hier fordern sie beidemal den sofortigen Entschluß der Königin heraus, und der verblüffte Hörer wird buchstäblich erst mit dem letzten Wort und einem innerlichen: „Wie schade, daß es schon aus ist!" entlassen. Scribe hat es verstanden, bis zum Fallen des Vorhanges das zu beherrschen, was der dramatische Stümper nie oder nur ganz vorübergehend erlangt: die athemlose Aufmerksamkeit seines Publikums.

Ich weiß sehr wohl, daß den schwerblütigen und gemüthstiefen Deutschen der Glaube nicht recht anmuthet, daß gerade die größten Ereignisse durch die nichtigsten Kleinigkeiten herbeigeführt würden. Die Idee des Dichters, sosehr sie dem französischen Naturell gemäß ist, welches dazu neigt, die Konflikte des Lebens nicht mit dem Gewissen, sondern mit dem Verstand aufzufassen, um sich dann mit behendester Einbildungskraft und spielendem Witz darüber lustig zu machen, diese Idee gebe ich deshalb preis und wünsche garnicht, daß gerade sie von den Unsern aufgegriffen würde. Je ähnlicher dem Vorbilde Scribes, desto undeutscher dürfte ein solches Machwerk nur ausfallen. Ich gebe ferner preis die Wahrscheinlichkeit vieler Verwickelungen, vieles Kommen und Gehen, an das uns der Dichter glauben machen will und ganze Generationen thatsächlich glauben gemacht hat. Die alte Regel, im Lustspiel käme Alles darauf an, daß im letzten Akt Jeder hinter der richtigen Thür stecke, gilt uns Heutigen nicht mehr, die wir nicht sowol an höheres, als vielmehr an ein andres Maß von Lebenswahrheit gewöhnt wurden, und, wenn auch der bekannten „vierten Wand" auf der Bühne glücklich entgangen, so doch auf dem besten Wege sind, schon die bloße Anhäufung von Lustigkeit in irgend einem Stück als unwahr an sich zu bezweifeln, dagegen das Langweilige und Platte, weil in der Alltäglichkeit so sehr verbreitet, auch auf der Bühne als lebenswahr zu dulden.

Es versteht sich aber von selbst, daß bei solcher Kunstanschauung die Talentlosen schließlich obenauf kommen müssen, die in glücklichem Nichtbesitz einer Persönlichkeit, die sich irgendwo vordrängen könnte, sich desto besser zum Nachschreiben und Abklatschen eignen. Sie bieten uns jene niedre Lebenswahrheit, an welcher empfindlicheren Naturen überhaupt Nichts liegen sollte. Demgegenüber möchte ich um so nachdrücklicher für jene höhere eintreten, die wir bei Scribe so reichlich vorfinden: die Lebenswahrheit einer verfeinerten, in sich selber harmonischen und sichern, ihre Zeit wie ihre Umgebung beherrschenden Männlichkeit. Wollen unsere Allerjüngsten, die, nachdem sie die Gunst zweier Dienstmädchen und einer Kellnerin genossen, sofort epochemachende Ansichten über „das Weib" zu äußern beginnen, wollen Sie uns wirklich einreden, daß sie erst kommen mußten, um mit ihren Deutlichkeiten unsrer Literatur die nötige „Kraft" zu geben? Wenn es im „Ingo" heißt, daß zwei der Uebermüthigsten aus dem Vandalenschwarm den Mägden des Herrn Auswald im Dunklen aufgelauert und ihnen „das Gewand verschoben" hätten, so reicht das für jeden Erwachsenen vollkommen hin, und es sollte kein Grünling auf den Gedanken gerathen, daß es unsrem Altmeister Freytag an Wissen und an Kühnheit gemangelt habe, um jene Szene wirksamer auszumalen. Das Sexuelle verstand sich eben früher von selbst, man brauchte es nicht fortwährend zu beweisen. Seine völlige Beherrschung verrieth sich bei unsern besten Dichtern nur hier und da durch eine feingespitzte, vom besten Geschmack eingegebne satirische Wendung oder durch eine befreiende Grobheit im Stil des Mephisto. Und wenn es schon an Lebenswahrheit geht, so scheint mir die Schilderung eines solchen Schürzen-Verhältnisses, wie sie uns vor wenigen Jahren in der „Häuslichen Frau" von Hermann Bahr geboten wurde, gerade so ekelhaft und unnütz, wie mir im vorliegenden Lustspiel die ganze, feine und schamhafte Führung der Ver-

liebtheit von drei Damen in ein unerfahrenes Bürschchen anziehend und lehrreich erschienen sind. Und welche Fülle abgeklärter und überlegner Weisheit liegt nicht in der einen einzigen Abfertigung, die der kraftvolle Weltmann Bolingbroke seiner Feindin im vierten Akt zutheil werden läßt:

„Ich habe mehrere reizende Briefchen, — sagt die Herzogin, — von Milady, Vicomtesse von Bolingbroke ihrer Frau . . (halblaut und im Vertrauen) ich habe sie von Lord Evandale erlangt . .

Bolingbroke (ebenso lächelnd): Um den Preis, den sie kosteten, ohne Zweifel?

Herzogin (zornig): Mein Herr!"

Der ganze Lombroso mit seiner „Donna" liegt in jenen kurzen Worten. Ich suche vergeblich unter unsern Neuesten nach Einem, der über die Prostitution mit solcher Weltkenntniß und Feinheit zu reden wüßte. In jenem Schlager erntet Scribe zugleich die Frucht seiner sorgsamen Vorbereitung aus dem ersten Akt. Wenn der Vicomte in der zwanglosesten Manier über seine unglückliche Ehe mit einer leichtfertigen Weltdame plaudert, ahnt Niemand, wozu das später noch gut sein wird. Der Anfänger aber, wo immer er in einem Stück, das er analysieren will, auf eine Wirkung stößt, verfolge die Fäden nach rückwärts und mache sich klar, aus welchen Ursachen sie entsprungen sei. „Es giebt keine Stegreif-Erfolge" hat einmal der große Napoleon gesagt. D. h. für jeden Erfolg, auf dem Schlachtfelde wie auf dem Schachbrett oder der Bühne, sind gewisse Vorbereitungszüge erforderlich, und gerad an ihnen merkt man die Meisterschaft. Die Künste des Feldherrn, des Mattsetzenden und des Dramatikers erheischen die Gabe der Kombination.

Scribe war unerschöpflich hierin, seine Erfindung derart sprudelnd, daß zwei Jahre vor seinem Tode nicht weniger als dreihundert Stücke und Operntexte von ihm gezählt wurden.

Die meisten davon hatte er im Verein mit andern Schriftstellern verfaßt, ja er hatte ein förmliches Atelier eingerichtet, in welchem er oft nur einen Plan, mit den Hauptfiguren und Hauptverwickelungen angab, während seine Schüler und Mitarbeiter das Werk vollendeten. So konnte er dem Besitzer des Gymnase-Theaters, mit welchem er einen Kontrakt geschlossen, während der Jahre 1821—30 nicht weniger als einhundertundfünfzig Stücke einreichen. Einige seiner bekanntesten (Adrienne Lecouvreur", den „Damenkrieg", „die Erzählungen der Königin von Navarra" und „Feenhände") hat er mit Legouvé geschrieben. Sein bestes Werk aber, das unsterblich ist, weil es eine bestimmte, für ganze Menschenalter maßgebend gewesne Kunstform in höchster Vollendung zeigt, während seine innre Frische, gleich der unsrer „Minna von Barnhelm", die Jahrhunderte überdauern muß, dieses Werk, das ich zu zergliedern versuchte, ist sein ausschließliches geistiges Eigenthum. Wie man der fein ausgeglichnen Arbeit dieses Meisterstückes gegenüber noch von „fabrikmäßig" sprechen kann, ist mir ein Räthsel. Daß Scribe die Whigs gelegentlich zu Jakobiten macht, fähig, die Stuarts zurückzurufen, das ist einer jener historischen Schnitzer, über die sich nur deutsche Pedanten lang und breit auszulassen vermögen, während sie für den technischen Werth des Ganzen gerade so belanglos sind wie die Ausstellungen, mit denen seinerzeit Paul Lindau Gutzkow's beste Bühnenarbeit („das Urbild des Tartuffe") bei einem kritiklosen Publikum mißliebig zu machen wußte. Rembrandt malte darum nicht schlechter, weil sein Simson wie ein Holländer des siebzehnten Jahrhunderts gekleidet ist. Und wenn Bolingbroke ein oder zweimal auf das kurze Selbstgespräch einer andern Person antwortet, so sind unsre Neuesten, nur weil sie dergleichen vermeiden, noch lange nicht werth, Scribe die Schuhriemen zu lösen. Von solchen Kleinigkeiten abgesehn bleibt so unendlich viel des Vortrefflichen und Musterhaften in

seinem Lustspiel übrig, daß noch ferne Generationen nichts besseres werden thun können, als bei ihm gerade so in die Schule zu gehn, wie Gustav Freytag, Ibsen und Sardou bei ihm in die Schule gegangen sind. Die Franzosen selber haben ihrerzeit über den Bindfaden (la ficelle) gespottet, an welchem er seine Figuren tanzen ließ. Aber just die Spötter mußten sich nachsagen lassen, daß sie den Bindfaden vermieden, nur um den Strick (la corde) zu benützen.

---

## Kapitel IX.

## „Nora“.

Soviel Vorzüge Scribe als Dramatiker auch aufwies, seine Hauptstärke lag doch in der Achtung und liebevollen Pflege französischer Lustspiel-Ueberlieferungen, in dem Aufbieten aller Erfindung, um den Anforderungen Pariser Geschmackes zu genügen. Er vernachlässigte gewisse kleine Natürlichkeiten, auf die seinerzeit noch Niemand Werth legte und schied von seinen Stoffen Alles aus, was dem Uebergang in die geläuterte Kunstform, die er hochhielt, widerstrebte. Von den Stoffresten und Kunstmitteln, die er unbenutzt ließ, zehren heute die Dramatiker, die sich bei uns mit Vorliebe „modern“ nennen. Dort, wo gänzliche Unfähigkeit besteht, Scribischer Technik nachzueifern, muß die lederne Systematik fleißig zusammengetragenen Notizbücher-Krames herhalten, um „die neue Kunst“ zu begründen. Dort, wo Spuren Scribischer Mache sich finden, wird sie (wie von Hermann Bahr) nur allzugern geübt; dann muß aber die Unsauberkeit der Motive und die Frechheit des Tones um so deutlicher beweisen, wieweit man dem altmodischen Meister überlegen sei.

Vorherrschend freilich waren solche „modernen“ Stücke, die, wie Otto v. Leixner* treffend sich ausdrückt, „zwar

* „Geschichte der Deutschen Literatur“ von Otto v. Leixner, S. 1096. Ich benutze die Gelegenheit, um dieses ausgezeichnete, bereits in der dritten Auflage dargebotne Werk allen Literaturfreunden dringend zu empfehlen.

endeten, aber nicht schlossen", eben weil wirksame Aktschlüsse „im Leben nicht vorkämen". Während Scribe alle kleinen und zufälligen Regungen, die das Dasein von Alltagsmenschen kräuseln, übersah, da mit ihnen größere Wirkungen schlechterdings nicht zu erzielen sind, verwenden jene gerade das Oberflächlichste, bei welchem Nichts herauskommt, nur weil es „im Leben häufiger" sei.

Dennoch unterscheidet sich Ibsen, der oft als Stammvater dieses seltsamen Literaten-Geschlechtes betrachtet wird, in zwei Punkten sehr wesentlich von seinen Jüngern. Einmal durch eine musterhafte Behandlung der Sprache. Die Schärfe seiner Dialektik, das Ausprägen jeder Wendung des Dialogs, das stete Ringen nach bedeutsamer Knappheit verrathen den echten Künstler, während manche Nachtreter mit dem Stottern von Idioten ihrer Kunst schon zu dienen glauben. Zweitens verleugnen diese, mehr schlauer als kluger Weise, die Nothwendigkeit und Wahrheit ausgiebiger Willens-Impulse, sodaß je schlaffer und gallertartiger, desto dramatischer die Menschen wären, eben weil ihnen die Kunst gebricht, willensstarke Personen zu führen. Dagegen wird Ibsen der Darstellung kräftiger Leidenschaft in seinen früheren Dramen niemals fremd und führt uns, wenn auch Figuren mit krankem, so doch niemals Figuren ohne Rückgrat vor.

Ich habe hier „Nora" zur Analyse gewählt, weil kein neueres Stück sosehr wie dieses mit all seinen Vorzügen und Fehlern als Paradigma dienen kann für das, gerade dem deutschen Dramatiker Reizvollste und Wichtigste: die **Charakterführung.** Dem Romanen kommen Trieb und Reiz zur dramatischen Gestaltung fast immer aus der Intrigue, aus den Wechselfällen einer bewegten Handlung. Den Deutschen lockt das innere Leben seiner Helden und Heldinnen, das sucht er zu durchdringen und zu durchwärmen, aus ihm baut er sich die Handlung, und Nichts darf in dieser mit unterlaufen, was

nicht ganz und rein aus der Eigenart seiner Figuren entspränge. Nichts verzeiht darum auch der deutsche Zuschauer schwerer als Widersprüche im Handeln dramatischer Personen, Mangel an Zusammenhang und innerem Ausgleich in ihrer Entwicklung, wie dergleichen nicht bloß der Stümper, sondern leider auch der von seiner Tendenz verblendete, seinem Hange zur Polemik fortgerissene Meister sich zu Schulden kommen läßt. Doch sehen wir zu.

Gleich der erste Auftritt der „Nora" ist mit einer aufeinanderfolgenden Reihe von Einzelzügen fast ausschließlich der Charakterisierung der Heldin gewidmet. Hier kann man wirklich das zu Grunde liegende Schema mit wenigen Strichen herstellen:

weiß dem Kinderherzen nachzufühlen;
ist freigebig;
leckermäulig;
borgt gern;
naiv rücksichtslos auf Kosten Fremder, um den Ihrigen Freude zu machen;
dabei selbstlos für sich;
lügt.

Dies ist die geniale Verquickung der Haupteigenschaften, die uns das graziöse „Eichkätzchen" (wie ihr Mann sie nennt) anziehend und interessant machen. Es ist jene irdische Mischung aus Edlem und Ueblem zustandegekommen, die schon Aristoteles in seiner „Poetik" fordert und in welcher Macaulay seinerzeit den Erfolg der Jesuiten fand. Sie recht eigentlich war das Geheimniß ihrer ungeheuren Macht über das Gemüth der Menschen; solche Macht hätte niemals bloßen Heuchlern zufallen können, aber ebensowenig strengen Sittenrichtern. Anders ausgedrückt: Nora hat die Fehler ihrer Tugenden und wird gerade dadurch so menschlich, so weiblich, unserm Herzen so theuer, wie es ein bloßes Tugendmuster niemals zu werden

vermöchte. Sie ist freigebig, aber verschwenderisch, denkt zunächst an ihre Lieben, würde sich aber kein Gewissen daraus machen, um deretwillen andre zu schädigen; sie ist anmuthig wie ein spielendes freies Gottesgeschöpf, doch ebenso verschlagen in der Selbstvertheidigung, wenn man sie in die Enge treiben will. Gleichwohl haben alle diese Eigenschaften eine gemeinsame seelische Basis: Nora ist weltfremd in dem Sinne, daß sie die Konvention mißachtet. Sie ist eine Aeußerung, eine Verkörperung geheimnißvoller Naturkraft, die, in erster Linie durch einen allerstärksten Selbsterhaltungstrieb ausgezeichnet, die verschränkten und verschrobenen Gesetze einer überfeinerten Gesittung ignoriert, gegebnen Falles mitten durch's Strafrecht ihren Weg sucht, und ihr Thun und Treiben voll unbefangnen Erstaunens gegenüber den Vorwürfen der bürgerlichen Gesellschaft noch gar als ein Verdienst in Anspruch nimmt.

Es ist von vorschnellen Kritikern Unglaubliches zusammengeschwefelt worden über den „granitnen Charakter" dieser Nora, wie es denn, zumal in Berlin, sobald der Name Ibsen genannt wird, ohne „adlige Konflikte", „eherne Welträthsel" u. s. w. nicht abgeht. Möglich, daß zuweilen eine Darstellerin den Irrthum unterstützt, indem sie Nora von vornherein auf das „Granitne" hinausspielt. Ein solches Spiel ist grundfalsch; es verstößt gegen Sinn und Buchstaben der ganzen Einführung. Helmer nennt seine Frau nicht umsonst seine Lerche und sein Eichkätzchen. Sie ist und bleibt ganz und gar eine liebliche Plaudertasche, ein Elfchen, das, sobald man ihm mit sogenannten sittlichen Begriffen kommt, unsern Händen entschlüpft. Am wenigsten aber ist ein granitner Charakter, wer Makronen nascht, nachdem er sein Wort gegeben, das nicht mehr zu thun, und mit kecker Stirn den Rückfall abstreitet. Das mag kindlich sein, aber nicht „graniten". Lilli Petri gab ihrerzeit am Lessingtheater die Nora so, wie sie der Dichter nach seinen eigensten Worten ge-

wollt haben muß, wie er sie in seiner Heimath, vielleicht auch erst in Rom oder München stückweise, bald von dieser, bald von jener Evatochter, sich ablauschte, um sie fleißig und liebevoll nachzubilden und schließlich mit fast unbegreiflicher Verblendung in die eisig scharfe Zugluft mitternächtigen Prinzipienstreites hinauszustoßen. Dröhnend schlägt hinter ihr die Thür in's Schloß.

Andeutungen über die Vorgeschichte beginnen bald zu fallen, und diese hat nun bei Ibsen immer eine ganz besondre Wichtigkeit. Nicht zum Vortheil seiner Stücke. „Jedes Drama, — sagt Karl Werder in seinem Buch über Hamlet, — jedes Drama enthält seinem Stoffe nach eine Anzahl von Vorfragen, deren Beantwortung das Publikum begehrt. Aber die von Shakespere dargestellten Handlungen sind so gewaltig, nehmen für sich selbst die Aufmerksamkeit so in Anspruch und den Zuschauer, während sie ihn mit ihrer Gegenwart erfüllen, so ganz und gar hin, daß der größeste Theil jener Vorfragen zu Boden fällt und gar nicht aufkommen kann, — jener Vorfragen, deren Erledigung in schwächeren Werken unentbehrlich erscheint: weil sowol in der Konzeption des Dichters als im Interesse des Publikums Raum dafür bleibt, leider! der dann notwendigerweise mit ihrer Beantwortung ausgefüllt werden muß.“ Diese sehr feinsinnige Bemerkung ist vernichtend für einen Lubliner, und obwol sie nicht gegen Ibsen gerichtet ist, der zu jener Zeit, da Karl Werder seine Vorlesungen über Hamlet begann, in Deutschland noch ganz unbekannt war und erst ein Jahr darauf (1862) mit seiner „Komödie der Liebe“ die Bahn des gesellschaftlichen Reformators betrat, so trifft sie doch auch diesen sehr empfindlich. Die Vorgeschichte drängt sich bei ihm derartig breit in die Stücke hinein, daß Otto Harnack z. B. mit bewundernswerthem Scharfsinn aus ihr und dem vorhandnen Text der „Gespenster“ eine fünfaktige Tragödie konstruiert hat, von der

wir nur die drei letzten Akte wirklich zu sehn bekommen, weil eben dem Dichter die Fähigkeit abging, seine ganze Handlung gegenwärtig zu machen. Manche seiner Stücke gleichen deshalb kleinen Villen mit unverhältnißmäßig dickem Unterbau. Der Dichter braucht ein Uebermaaß von Grundmauern, die seine Handlung tragen, uud obwol er in der dialektischen Kürze Meister ist, nehmen doch Erzählungen und Anspielungen auf Vergangnes einen allzuweiten Raum in seinen Dramen ein, als daß man sie in dieser Hinsicht noch als Muster empfehlen könnte.

Schon während der Eingangsszene zwischen Helmer und Nora werden wir also in leisen Andeutungen auf gewisse schwarze, unheilschwangre Punkte der Vergangenheit hingewiesen; in der zweiten, überlangen Szene zwischen Nora und Christine (ihr Text füllt in der Reclam'schen Ausgabe zehn enggedruckte Seiten) erfahren wir dann die harmlose, in einer folgenden zwischen Nora und Günther die andre, dunklere Hälfte des Geheimnisses. Christine tritt ganz uneingeführt auf, was technisch ein Fehler ist, weil so das Stück gewissermaßen zum zweiten Mal beginnt und wir uns in ganz neue Beziehungen, von vorn anfangend, hineinhören müssen. Der Studierende findet eine interessante Aufgabe darin, die Züge sich einzeln zusammenzusuchen, mit denen Ibsen diese Vertraute der Heldin charakterisiert hat. Ich selber will nur soviel bemerken, daß meine Auffassung der Nora, wenn durch irgend Etwas, so durch diese Figur gestützt wird, die kreuzbrav, nüchtern, trocken, kurz prosaisch wie ein einfaches, graues selbstgewobnes Wollkleid gegenüber einem köstlich farbenschimmernden Atlas, ganz Pflichtbegriff und matter-of-fact, offenbar vom Dichter als Folie für Nora erfunden worden ist. Eine andre Bedeutung kann sie garnicht haben.

Die Verschuldung Noras, aus welcher sich die ganze spannende, ja mitunter den Zuschauer geradeswegs folternde

Verwickelung ergibt, ist jedem Fachmann bekannt. Helmer war überarbeitet, Schwindsuchtskandidat oder dgl. und mußte zu seiner Rettung durchaus ein südliches Klima aufsuchen, um dort ein Jahr lang sorgenfrei zu leben. Nora sah ihrer Niederkunft entgegen. Es galt zu handeln, um der Familie den Versorger zu erhalten. Geld mußte aufgetrieben werden, so, daß Helmer nicht beunruhigt wurde. Nora geht zu einem Wuchrer, der Bürgschaft verlangt. Wegen dieser Bürgschaft wendet sie sich an ihren Vater, der — ein tragisches Moment spielt da hinein — in jenen Tagen stirbt, ohne die Urkunde vollziehen zu können. Kurz entschlossen trägt sie Namen und Datum selber ein und verschafft sich so die nötigen Mittel. Die Reise geht vor sich, Helmer kehrt gesund und arbeitsfähig zurück; am Beginn des Stückes ist er zum Direktor einer Bank gewählt. Sein Glück verdankt er ganz allein Nora. Diese hat um Raten- und Zinszahlungen sich lange Jahre mühen und placken müssen, hat heimlich einen Roman übersetzt, um jenen Anforderungen besser genügen zu können, hat Jahrelang des peinlich genauen Gatten Vorwürfe und kleine Sticheleien über die Verschwendung des Wirthschaftsgeldes heiter ertragen, mit jener heroischen Duldsamkeit und Güte, deren nur liebende Frauen fähig sind.

Es gibt ihr einen besondern Reiz, daß sie sich über die Schuldfrage nicht sosehr im Unklaren befindet, als vielmehr, ihrer Eigenart gemäß, gerad hierin ihre Stärke sucht. Sie verkörpert die Opposition des Naturmenschen gegen den Buchstaben geschriebner Gesetze. In keinem Punkt ist sie darum so weiblich wie in diesem. Dem Mangel an Logik, der den Frauen kurzsichtiger Weise sooft zum Vorwurf gemacht wird, diesem Mangel allein, der trotz aller Paragraphen immer wieder darauf zurückkommt, daß ein bestimmter Fall ganz anders liegen und eine ganz andre Beurtheilung verdienen könne, als der Herr Strafrichter gelernt hat, ihm ist es zu

danken, daß der Pedantismus sich noch nicht die ganze Welt unterjochen konnte. In keiner Zeit sosehr wie in der unsrigen, da man das Recht zu einem Schokoladen-Automaten herabwürdigen möchte (oben steckt man ein Geldstück hinein und unten kommt „das Recht“ heraus), wirkt ein solcher Charakter wie der Noras befreiend. Er ist ein geradezu glänzender Griff des Dichters. Aber während in schönem Chor die von unsrer Kultur Abgerichteten und um jede Regung natürlichen Empfindens Gebrachten die arme Kleine wegen ihrer mangelnden „Rechtskenntniß“ anfahren, während mit kaum geringerem Mißverstand die Parteigänger einer unklaren Frauenbewegung ihren „granitnen Charakter“ ausrufen, ist Eines so gut wie unerwähnt geblieben: daß sie zur rechten Zeit das besaß, was jenen Herren sosehr fehlt, — den Verstand für das Wesentliche. Sie hat ihren Mann gerettet, gleich einem Kinde, das reichen Leuten ein Stück Brod stiehlt, um die Geschwister vor dem Verhungern zu schützen. Selbst in Berlin ist ein Mädchen, das für die Mutter, die sich in einem kalten Zimmer auf dem Sterbebett wälzte, soviel Kohlen da, wo sie sie fand, nahm und den Ofen heizte, selbst die ist letzthin nicht gleich in eine Besserungsanstalt, sondern, da der Gerichtshof Milde walten ließ, in's Gefängniß geschickt worden. Und ähnlicher Art ist Nora's Vergehn, nur daß sie thatsächlich Niemanden geschädigt hat. Sie hat vielmehr ihre Verpflichtungen pünktlich eingelöst, mit größter Aufopferung, Anstrengung und Selbstverleugnung. Aber nun kommen bürgerliche Moral und menschliche Gemeinheit und treiben sie in die Enge. Wie kunstvoll bereitet uns der Dichter darauf vor.

Ganz beiläufig läßt er durch Nora der armen Christine eine Anstellung als Komptoiristen in Helmers Bank versprechen. Nora hat keine Ahnung, daß diese Stelle erst einem Andern genommen werden muß, und zwar dem Wucherer, dem sie noch Geld schuldet, der ihren Schein mit der falschen Unterschrift,

der ihr Geheimniß und ihr Schicksal in der Hand hat (Verknüpfung der Fäden). Es ist ein früherer Rechtsanwalt, der den Ausschluß aus seinem Stand einem ganz ähnlichen Vergehen zu danken hat, seine kleine Brodstelle wie einen Nothanker hütet, als den Beleg, daß er noch zur bürgerlichen Gemeinschaft gehöre und sich rehabilitiren könne. „Werde ich zum zweiten Mal ausgestoßen, — sagte er zu Nora, — so sollen Sie mir Gesellschaft leisten."

Die Steigerung, bis es zu dieser gefährlichen, blutig ernst gemeinten Drohung kommt, ist höchst gelungen. Es ist keine Etappe ausgelassen worden. Von dem Augenblick an, da die ahnungslose, ja durch die gebietende Stellung Helmers in Sicherheit gewiegte Nora, nach einer allerliebsten Szene mit ihren Kindern, ganz in ihr Versteckspiel vertieft, mit einem gedämpften Schrei auffährt und der unheilverkündend an der Thür erscheinenden Gestalt Günthers zuruft: „Ah!— . Was wollen Sie?" — einem Auftreten, das an innerer Wirkung auf das Herz des Zuschauers dem Erscheinen Butlers vor Wallenstein würdig an die Seite gestellt werden kann, — dämmert langsam in der Heldin beklommener Seele die Gewißheit von ihrer fürchterlichen Situation. Sie hat nur ein Rettungsmittel: auf Helmer einzuwirken, daß er ihren Bedroher in der Bank beläßt; und gerade das ist das Einzige, wozu Helmer sich ganz gewiß nicht entschließen wird. Gesteht sie ihm andrerseits die Wahrheit, so riskiert sie ihr ganzes Familienglück, die Achtung ihres Gatten, den Verlust ihrer Kinder, ihren ganzen inneren Halt. Denn Helmer, der reinliche, der korrekte, hat ihr von dem „Dunstkreis der Lüge" gesprochen, der Krankheitsstoff in eine ganze Familie bringe, dem selben Dunstkreis, mit dem sie also durch ihr Jahre langes Verheimlichen ihn und die Kinder umgeben hat. „Fast alle früh verdorbnen Menschen, — sagt er, — haben lügenhafte Mütter gehabt", und schon, weil ihr das so wehe thut, fühlt

sie sich schuldbeladen. Er nimmt ihr das Versprechen ab, sich für Günther nicht mehr zu verwenden. Er verliere die Empfindung der Sauberkeit in seiner Nähe, er fühle ein geradezu körperliches Unbehagen. Dieser Mensch am wenigsten dürfe in der Bank noch länger sein.

Arme Nora! Was soll sie beginnen? Was steht ihr bevor? Soll sie sprechen? Soll sie fliehen? Soll sie ihre Kinder verlieren, — oder bleiben, um sie noch mehr zu schädigen? Was Alles arbeitet fortan in ihr! . .

Anfänger, wenn Du jemals fähig wirst, einen solchen Konflikt zu erfinnen, aus den Eigenschaften lebenswahrer Charaktere ihn aufzubauen, wenn Du jemals vermagst, einem Menschenherzen eine so schwere Entscheidung, eine solche Angst vor dem Kommenden aufzuladen, so hast Du das Zeug zu einem großen Dramatiker in Dir. Bist Du außerstande, die technische Vorzüglichkeit jener Kombination bewundernd nachzufühlen, so laß das Dramenschreiben für alle Zeit; Du wirst es nie zu etwas bringen.

Zwar, die Spannung, die nun folgt und den Zuschauer nicht mehr losläßt, entsteht auf Kosten eines zerstörten Weihnachtsfestes, und diese Empfindung thut dem deutschen Gemüth zu weh, als daß man an dem Verlauf der Handlung noch herzhaft theilnehmen könnte. Das Peinliche überwiegt, es ist vor Allem eine Anstrengung, das Stück noch weiter zu verfolgen, das, weit entfernt, die Spannung wohlthuend zu lösen, mit einer grellen Dissonanz abschließt.

Indessen der Anfang, das Schaffen der Voraussetzungen, dies ist das Wichtigste. Hieran besonders merkt man die Begabung. Am Aus- und Durchführen, am letzten Akt zumal, merkt man den reifen Künstler und seinen Fleiß. Es spricht ganz zu Gunsten der Franzosen, daß in ihren Stücken der letzte Akt fast immer der beste; es spricht ganz zu Ungunsten der Deutschen, daß in ihren Stücken der

letzte Akt so häufig der schwächste ist. Es ist eine nahezu stereotype Wendung in unserer Tageskritik geworden, daß „gegen das Ende hin die Theilnahme erkaltete.“ Ein Beweis, wieviel wir Deutschen auch von Ibsen noch zu lernen haben. „Nora“ ist in dieser Beziehung nicht vollgiltig. Der Schluß ist herausfordernd, aber künstlerisch minderwerthig.

Der zweite Akt bringt zunächst eine Vorbereitung für das spätre Fortgehen Nora's aus dem Hause, in welchem ihre Kinder zurückbleiben. Ihre alte Amme muß ihr, ahnungslos, Muth dazu machen. Diese hat vor Jahren ihr eignes Kind fremden Leuten überlassen, um Nora zu stillen und aufzuziehn. „Aber Ihre Tochter hat Sie doch gewiß vergessen?“ fragt Nora; worauf Marianne: „O nein, durchaus nicht. Da sie konfirmiert wurde und als sie sich verheirathete, hat sie mir beidemal geschrieben.“ Das genügt. Es werden freilich nicht Allzuviele zu einem ähnlichen Schritt hierin Ermunterung finden. Allein Nora sieht doch: es geht. „Die Kleinen will ich nicht erst sehen,“ sagt sie im letzten Akt. „Ich weiß, sie sind in bessern Händen als den meinen.“ Der „Dunstkreis der Lüge“ aus Helmers Philosophie lieferte die innere, dramatische Begründung. Die Thatsache, daß Kinder schnell vergessen, wird von den Müttern zwar stets bestritten, aber hier als Motiv in geschickter, für den Augenblick blendender, d. h. theatralischer Weise vom Dichter benutzt.

Sehr viel besser vorbereitet ist der spätere Entschluß Helmers, trotz aller Bitten und Vorstellungen Günther zu entlassen, der dem feinsinnigen und selbständigen Bankdirektor fortwährend seine Studienfreundschaft, sein „Du, Du, . Helmer!“ auf den Tisch trumpft, — so gut vorbereitet, daß man ganz auf des Letztern Seite ist, wenn er den Kündigungsbrief abschickt, während der Ausruf Noras: „das konnt er thun!“ mir verfehlt und vergriffen erscheint. Helmer ahnt ja garnicht, was jener Brief für eine Bedeutung hat. Er

handelt nicht blos männlich und vernünftig, sondern auch ohne Spur von Härte gegen Nora, deren Gekränktsein, deren Vorwurf nur erklärlich sein würde, wenn thatsächlich jenes ideale Verhältniß zwischen den Gatten, jenes Ineinanderschmelzen zweier Seelen bestände, das Nora doch sosehr vermißt. Helmer kann vorerst nichts Andres annehmen, als die bloße Grille eines verzogen Lieblings. Daß wir seinen Instinkt als richtig empfinden sollen, beweist uns der Dichter in einer bald darauf folgenden Szene: Günther verräth Nora die heimliche Absicht, sich selber, — den Robert Helmer in der Tasche, — zum wirklichen Leiter der Bank aufzuschwingen! Er bleibt fest und unerbittlich, er will Helmer einweihen, seine Drohungen auf ihn ausdehnen, und thut es. Der „Klack!" mit welchem sein Brief, sichtbar vor unsern Augen, in den blechernen Kasten fällt, hat schon hunterttausende von Zuhörern durchzuckt. Es ist der Brief Mercy's aus dem „Glase Wasser", in verbesserter und verstärkter Auflage. Dort um jenen Briefkasten dreht sich nun die Handlung. Wenn Helmer ihn öffnet, wird das Loos seines Weibes gezogen. Den Tod im Herzen tanzt sie dann die berühmte Tarantella, zur Probe für den Maskenball am zweiten Feiertage, um fortan mit einer, von hysterisch-nervöser Verzückung nicht ganz freien Spannung „das Wunderbare," das Fallen der Würfel zu erwarten. Sie zählt am Schluß des Aktes: „Fünf. Sieben Stunden bis Mitternacht. Dann ist die Tarantella aus. Vierundzwanzig und sieben? noch einunddreißig Stunden zu leben." Es ist die Henkersmahlzeit, zu der sie mit ihrem Gatten, ihren Freunden Rank und Christine sich niedersetzt. Wenn nicht vom Leben, von ihrer bisherigen Existenz wird sie Abschied nehmen müssen. Noch scheint sie sich keineswegs auf eine Wiedergeburt zu freuen.

Der Ball ist gewesen, der Sand im Stundenglase verronnen. Helmer, verliebt in sein reizendes Weibchen wie ein

Bräutigam, mit einem nur zu verzeihlichen Stolz, die Königin des Festes sein eigen zu nennen, führt die Zagende in seine Behausung. Stimmungen sind hier hervorgezaubert, wie nur ein echter Dichter sie findet. Dann kommt die Entscheidung. Der bis dahin Hingehaltne liest endlich den Brief, und mit diesem Augenblick beginnt für mich, wie wol für die Meisten von uns, das vollkommen Unverständliche, das Ungenießbare, weil logisch Verkehrte und technisch Verfehlte in diesem Stück.

Der „Endymion" des Disraëli bringt einmal eine ähnliche Situation. Ferrars, ein begabter und vielversprechender Politiker, hat von seinem Vater, dem Verwalter des Vermögens seiner jungen Frau, Jahre lang einen überreichen Zuschuß erhalten und großen Aufwand getrieben, da ihm ja einträgliche Aemter nicht ausbleiben konnten. Der Vater stirbt, der Sohn ist Vollstrecker des Testamentes und — findet keine Bestände vor. Der alte, noch ehrgeiziger und sanguinischer als der junge Ferrars, hatte diesen aus dessen eignem Kapital, aus dem Erbe der jungen Gattin, das er verwaltete, unterstützt. Die Katastrophe zieht sich noch ein Jahr lang hin, dann muß der Getroffne, um nicht zum bloßen politischen Abenteurer herabzusinken, seiner angebeteten Frau erklären, daß Alles aufgegeben, London verlassen werden müsse. Sie kann das nicht gleich fassen; sobald ihr die ganze Schwere des Schiffbruchs deutlich geworden ist, begehrt sie auf, erklärt sich für betrogen und schmählich behandelt. Aber während sie ihrer Entrüstung die Zügel schießen läßt, sieht sie plötzlich dem sonst gehaltnen und vornehmen Mann, in der Erinnerung an all das unsägliche Weh, das er lange Monate still für sich getragen, in wortlosem Kummer heiße Thränen die Wange herunterlaufen. Sie erkennt ihre Herzenshärte, und mit dem Ausruf: „Ach, William, was thut es Alles, solange wir uns lieben?" schlingt sie die Arme um seinen Hals. Dann sitzen sie Stunden lang traulich beisammen, mit der Neuordnung ihres Geschickes beschäftigt.

Das scheint mir typisch für die Art und Weise, wie Ehegatten, die einander gern haben, ein Unglück tragen. Und nun vergleiche man die rohe, die abstoßende, die niederträchtige Manier, in welcher Robert Helmer, ganz Selbstsucht und Selbstgerechtigkeit, die Enthüllung aufnimmt, daß Nora, um ihm das Leben zu retten, das Strafgesetzbuch nicht beachtet habe. Ich will nicht das Häßliche hierin betonen, nur das technisch Mißlungene; wer sich frei von Schuld fühlt, der werfe den ersten Stein auf ihn. Seine Versuchung lag in dem Glücksfall, der ihm zu Weihnachten bescheert ward: in der Bestallung zum Bankdirektor. Zum ersten Mal nach einem engen und sorgenschweren, viel bekümmerten Dasein, lächelt ihm Fortuna; hell schließt sich die Zukunft vor ihm auf. Und diese Zukunft, kaum gewonnen, soll er schon wieder verlieren durch ein Vergehn seiner Gattin. Was in solchem Augenblick zuerst herauspoltert, wird niemals besonders schön ausfallen. Aber was Helmer zum Besten giebt, ist so ausgesucht widerwärtig, enthüllt ihn in so geschmacklos verletzender Eitelkeit, in so trivialer Dutzendweisheit und Dutzendmoral sich sonnend, daß man fühlt, der Dichter habe hier ein ordentliches Studium daran gewandt, um den Mann nur recht gehässig herauszubekommen.

Wozu? Dient das der Solidität der Charaktere, die den Hauptreiz jedes von einem wirklichen Menschenkenner verfaßten Dramas bildet? Nein. Weit entfernt, die innre Uebereinstimmung in Helmers Charakter zu vollenden, wirft es diesen im Gegentheil vollständig um. Helmer ist bis dahin so wenig als Pharisäer gezeichnet, daß der Dichter ihn sogar für Günthers Fehltritt Worte der Entschuldigung finden läßt. „Ich bin nicht so herzlos“, sagt er im ersten Akt, „Jemanden einer solchen einzelnen Handlung wegen unbedingt zu verurtheilen. Mancher kann sich moralisch wieder erheben, wenn er sein Vergehn offen bekennt und seine Strafe abbüßt. Aber

den Weg betrat Günther nicht; er suchte sich durch Kniffe und Kunstgriffe herauszuwinden; und eben dadurch hat er sich moralisch ruiniert." Das heißt: gesprochen wie ein Christ und ein Rechtsgelehrter. Erinnert man sich nun all der feinen Züge, durch welche der Dichter das Verständniß Helmers für die reizvolle Eigenart seiner Frau angedeutet hat; des künstlerischen Vergnügens an dem poetischen Zauber seines Eichkätzchens, seiner Lerche, seiner Elfe, seines Fischermädchens von Capri, seines „capriziösen" Weibchens, wie er mit einem Wortspiel sagt; daß er für diese Frau durch Nachtarbeit und Ueberanstrengung einst seine Gesundheit untergrub; daß er, sobald sie nur den Ton der Stimme ändert, schon in die Tasche fährt, um ihr die kleine Patsche mit Banknoten zu füllen; daß er sie buchstäblich auf Händen trägt, daß sie seine Phantasie noch vollkommen beherrscht, seine Sinne berauscht, sein Blut zum Kochen bringt wie am ersten Tag ihrer Ehe,— so ist es vollkommen unnatürlich, wenn dieser Mann gegenüber dem traurig-schuldbewußten Gesichtchen vor ihm ein andres Gefühl haben kann als das des Mitleides, einen andern Wunsch als: dem lieblichen armen Sünder da aus der Klemme zu helfen.

Also: entweder ist Helmers brutales Benehmen wahr, — dann ist er vorher falsch gezeichnet; oder: er ist richtig gezeichnet, — dann ist die Szene gelogen.

Ich möchte mich für den letzten Schluß entscheiden, weil auch die Heldin, mit der selben auffälligen Absichtlichkeit, von dieser Szene ab im Widerspruch mit allem Voraufgehenden geführt ist, weil eben Ibsen offenbar, um die Gedankenträgheit seiner Landsleute durch ein recht starkes Reizmittel zu wecken, der polemischen Absicht seine eignen Geschöpfe zum Opfer gebracht hat.

Und mit der Heldin verhält es sich nun so.

Ich will kein Wort verlieren über ihren etwas konfusen Wunsch nach dem „Wunderbaren". Wer hier einsetzt, wird

nicht weit kommen, wird an der Oberfläche haften bleiben. Diese Sehnsucht, der Ibsen einen mitunter bis zur Drolligkeit bizarren Ausdruck gegeben hat, bedeutet ja Nichts weiter als das dunkle Gefühl, daß Helmer die ganzen acht Jahre der Ehe hindurch an Nora doch mehr die Befriedigung seiner eignen Instinkte, als ihr Wesen um dessen selbst willen geliebt hat, und sie verlangt aus ihrer echt weiblichen Bildung heraus nach einem romantischen Zwischenfall, der ihren Gatten einmal mit selbstvergessner Hingabe an sie und ihre Natur handeln ließe. Der große Augenblick kommt. Jetzt könnte Helmer beweisen, daß sie nicht blos immer ihm, sondern daß er auch ihr einmal zu genügen wüßte. Und siehe da: statt wie ein feinfühliger und hochherziger Freund benimmt er sich nicht blos mit männischem, sondern geradeswegs viehischem Egoismus. Nur an sich, sein Behagen und sein Fortkommen vermag er zu denken. Er hat kein Auge für die Welt, die da im Herzen Noras in Trümmer geht.

Daß sie sich nach solchem Erlebniß verschüchtert, erkältet zurückzieht, ist selbstverständlich. Aber sie kleidet sich um, kommt wieder, und während Helmer jetzt gute Worte giebt, beginnt sie ihm schneidende Sarkasmen um die Ohren zu schlagen. Nachdem sie ihn acht Jahre hindurch schrankenlos verwöhnt und ihm in Allem nachgegeben hat, bläst sie sich plötzlich vor ihm auf, ganz Rachsucht und unerbittliche Doktrin. Sie wird nicht blos, was sie noch niemals war, logisch, sondern sie wird geschäftsmäßig; nicht blos kühl gegen Helmers Versprechungen und Bitten, sondern höhnisch. „Ich seh es, ich seh es“, sagte Helmer, „ein Abgrund hat sich zwischen uns aufgethan! Aber Nora, sollte der sich nicht überbrücken lassen?“ Bei diesen Worten beginnen die Herzen des Publikums nach Helmers Seite hinüberzuflattern, die Partei Nora's wird schwächer und schwächer, bis diese zuguterletzt den Abschied nach Art einer praktischen Hausfrau gestaltet, die einen Ausflug über Land machen will und beim

Handschuhanziehen der zurückbleibenden Köchin die letzten Weisungen giebt. „Morgen, — sagt sie, — wenn ich abgereist bin, kommt Christine hierher, um die Sachen einzupacken, welche mein Eigen sind. Die sollen mir nachgeschickt werden.“ Es ist der beleidigendste Mißton, der in diese Auseinandersetzung auf Tod und Leben hineinklingt. Ich bezweifle, daß Ibsen die feste Absicht hatte, seiner Heldin die Gunst der Zuschauer zu entfremden. Es ist ihm nur gegangen wie Einem, dem durch eine unzweckmäßige Bewegung das Wasser in einer Röhrenleitung plötzlich nach dem nicht gewollten Ende schießt. Der Anfänger kann daraus lernen, wie sorgsam er mit der Sympathie seiner Hörer wirthschaften muß, soll diese nicht am falschen Pol sich sammeln. Ibsen hat das in der „Nora“ zuwege gebracht, und ich muß just darum den Schluß für technisch so mißlungen erklären, daß er ausgezischt zu werden verdient.

Ich will jetzt mit meinen schwachen Kräften ausschließlich des Beispiels wegen, die Linien aufzufinden versuchen, auf denen sich das Stück, meiner unmaßgeblichen Ansicht nach, aus den gegebnen Voraussetzungen, nicht im Widerspruch mit ihnen, entwickeln könnte.

Zunächst also möge Helmer poltern und sich dabei blosstellen, das ist menschlich. Nora möge sich abgestoßen von ihm wenden, das ist recht. Dann aber müssen dem Manne doch die Augen aufgehn. „Kind, was hab ich aus Dir gemacht!“ das ist doch das Wenigste, was ihm jetzt einfallen muß. Er muß doch einsehn, welch ein enormer Esel er gewesen sei, um weder die Seelenkämpfe, noch die bürgerliche Gefährdung der in seinen Schutz Befohlenen zu bemerken.

Dann mag Nora sagen: „Zu spät! . . Ich habe Dich jetzt kennen gelernt, ich mißtraue Dir fortan!“ Dann mögen alle Sarkasmen derb und scharf herauskommen; es brauchte Nichts gestrichen werden; nur schließen dürfte das Stück nicht mit ihnen. Es müßte Helmer doch gelingen, ein Einlenken,

wenigstens einen Aufschub von Nora zu erlangen; wenn nicht anders, das Dazwischentreten Christinens müßte ihn herbeiführen. Es würde die vorletzte, dann die letzte Spannung den Zuschauer in Athem erhalten.

Zuvörderst Helmers Frage: „Was kann geschehn? Was ist zu thun? Ist Rettung möglich?“ Die Entscheidung: Aktienbank oder Nora, was ist mehr werth, was muß ich halten? müßte von ihm getroffen werden. Hat er sich, wie wahrscheinlich ist, für Nora entschieden, so käme jetzt der Kampf mit Günther. Günther müßte die volle Sicherheit empfangen, daß seine Zukunft sich nur auf dem Ruin des Helmer'schen Glückes aufbauen könnte — woran er bis jetzt im Ernst nicht glaubte. Nun begönne für Günther ein Seelenkampf, worin Helmer ihm zusetzt. Das für den Zuschauer immer Gesündeste und Interessanteste: der Appell an das Gute in jeder Menschenbrust, müßte jenes Ergebniß zeitigen, das der Dichter im vorliegenden Text einem plumpen Zufall vorbehalten hat. Das plötzliche Jawort Christinens veranlaßt den Bedroher, Nora aus seinen Klauen freizugeben. Was Ibsen da macht, ist erlaubt und herkömmlich, aber es hat nicht den Werth innrer dramatischer Willensarbeit für sich. Das Jawort Christinens müßte der — noch unsichere Preis sein, der Günthern winkt, wenn er sich wie ein braver Mensch beträgt. Für ihn lautet die Frage also: Brodstelle und Sicherheit durch fortgesetzte Bedrohung Helmer's — oder: Auslieferung seiner heimtückischen Waffe mit ganz ungewissem Dank; denn Christine darf Alles eher thun als ihm nur die Möglichkeit ihres Jawortes in Aussicht stellen, bevor er seine Versuchung zu schadenfroher Brutalität überwunden hat. Tritt Nora in diesen Kampf ein, sieht sie oder erfährt sie, daß Helmer um ihretwillen auf seinen bürgerlichen Ehrgeiz hat verzichten wollen, daß er auch ohne Aktienbank, in ihrem Besitz, sich immer noch für einen bevorzugten Sterblichen hält; sieht und hört

Christine, wie Günther (etwa mit den Worten: „Ich seh es, man will einen Pinsel aus mir machen. Es wird die größte Dummheit meines Lebens und ich habe den Spott obendrein. Aber die verruchten Weiber kneten Einen ja wie Wachs. Ich will mit Euch Allen Nichts mehr zu thun haben . . Hier!“ . .) das gefahrdrohende Dokument in Fetzen reißt; merkt sie, daß dieser Hartgesottne des Guten doch nicht ganz unfähig ist: dann ist für beide Männer die dramatische Belohnung da, und das Stück könnte mit jener „Katharsis“ schließen, die gleich einem Gewitter mit folgendem Regenschauer die elektrisch geladne Luft reinigt. Aus solchen Stücken geht nicht blos der Philister, sondern jeder normal empfindende Mensch mit gehobnem Gefühl nach Hause.

Hat diese Ausmalung irgend Etwas von Wirksamkeit an sich, so verdankt sie diese natürlich ganz allein der Vorarbeit des Dichters, der die nöthigen, gesättigten und vielsagenden Begriffe dazu lieferte. Er hat Nora geschaffen; aber was macht er nun mit ihr?

Er hat sie bis dahin so geführt, daß man von ihr, der naiven Naturstimme, Alles eher erwarten darf als die Spitzfindigkeiten eines Blaustrumpfes. Eine unter dem Boden der Dinge lauernde und bei besonders beschämenden Gelegenheiten hervorkichernde Ironie will es sogar, daß wir mit der Farbe von Nora's Strümpfen ausdrücklich bekannt gemacht werden: sie sind fleischfarben. Es ist in der köstlichen Szene mit dem Hausfreund und Rückenmärker Dr. Rank, daß diese Wahrheit an den Tag kommt. Nora kramt, harmlos plaudernd wie ein Kind, ihre Siebensachen zum Maskenanzug vor ihm aus. Der alte Cyniker, mit einer Hinterhaltigkeit, zu der unartige Männer nur zu häufig neigen, kann es sich nicht versagen, sie aufs Glatteis zu führen. Aber nirgendwo sonst ist es Ibsen gelungen, den holdseligen Schmelz einer keuschen Frauenseele so sieghaft schimmern zu lassen. Das Empfinden

dieses Weibchens ist, trotz ihrer drei Kinder, krystallklar und rein wie das Wasser eines Bergbaches. „Nein, sagt sie, jetzt bekommen Sie Nichts mehr zu sehn; denn Sie sind unanständig". Dann ist sie drauf und dran, dem ihr aufrichtig Zugethanen, überdies auf baldigen Abschied vom Leben Vorbereiteten ihre ganze Noth zu klagen; da ist Rank so indiskret, ihr seine heimliche Liebe anzudeuten, und mit feinstem Takt zieht sie sich sofort in ihr Innres zurück, das schwere Geheimniß lastend auf ihrem Gewissen. Dankbar empfand der Zuschauer das Aufleuchten einer Hoffnung. Nun wird es Nacht.

Und ist diese Nora nun, die ich nach der Vorlage des Dichters hier abzuzeichnen versuchte, kann sie die selbe sein, die bei der letzten großen „Abrechnung" mit Helmer erklärt, sie habe hier acht Jahre mit einem „fremden Manne" gelebt (warum nicht gleich einem „fremden Kerl"?), die kaltblütig, ohne ein Aufzucken des Mutterherzens, vollständig gewonnen und beruhigt durch ein paar beiläufige Bemerkungen ihrer braven, aber offenbar stumpfsinnigen Amme, ihre hilflosen Kleinen verläßt? Das melodramatitische „ma mère!" und „mon enfant!" der Franzosen, dieser abgedroschne Rühreffekt als Signal für die Schnupftücher ist uns zuwider geworden. Aber jene Kälte ist einfach haarsträubend.

Ja, recht über's Knie gebrochen ist das Stück zuletzt. Aber man spreche doch nicht von einem „Ibsen-Bruch" in dem Sinne, als ob dieses Umspringen mit dramatischen Charakteren eine interessante Besonderheit wäre. Sie bildet die Gefahr jedes einzigen Tendenzdichters, und selbst Shakespere, der erste und oberste Charakterbildner aller Zeiten, ist dieser Gefahr einmal erlegen. Sein Cressida-Bruch ist um Nichts besser als der Nora-Bruch. Shakespere vollendete „Troilus und Cressida" in seiner „düstern Periode", wie Georg Brandes sie genannt hat. Man fühlt sich erinnert an das Wort jenes Franzosen: „wer mit vierzig Jahren die

Menschen noch nicht haßt, der hat sie nie geliebt". Der heißblütige Dichter war so alt geworden und hatte in seinem empfänglichen Herzen, in seinem treuen Gedächtniß die Erinnerung an eine Unsumme von menschlicher Schlechtigkeit, hervorgegangen aus Roheit, Bosheit, Undank und Ueberhebung, angehäuft. Ein Lavastrom kochte in seiner Brust, und in fürchterlicher Entladung schuf er seine Tragödien, den „Othello", den „Macbeth", den „Lear", bis endlich im „Timon" und „Coriolan" das Aeußerste gesagt war und aus reiner Erschöpfung Ruhe eintrat. Während jener Zeit reizte es ihn gelegentlich auch, die Schattenseite der weltberühmten hellenischen Heldensage zu malen, sich lustig zu machen über den dummen Dickthuer Ajax und den eiteln Gardeoffizier Achill. Dieser fordert seine zweitausend Myrmidonen auf, mit ihm zu marschieren, Hektorn zu umstellen und ihn niederzumachen. Sie finden diesen ohne Rüstung dasitzend und stechen ihn todt. Das ist der Sieg Achills, wie Shakespere ihn damals sah! Man braucht sich nicht mehr zu wundern über seine Auffassung des Weibes, die in jenem Stücke sich kundgibt. Und doch welch ein entzückender schelmischer Reiz in dieser schönen Trojanerin, wie der Dichter sie einführt. Ich weiß: man nimmt an, daß die „Lagergeschichte" später entstanden sei als die „Liebesgeschichte", daß das Ganze somit nur die Durchschattierung einer früheren hellern Vorlage bedeute. Doch mit welchen geheimen Absichten auch Shakespere diese Cressida schuf, nur ein ebenbürtiges Seitenstück kenn ich für sie in der Weltliteratur: das ist Goethes Philine. Wie mochte Brandes nur sagen, daß der Cynismus in der Zeichnung des alten Kupplers Pandarus (der die Kleine durchaus an Troilus bringen will) „allen Humors bar" sei? Cressida ist ja der Humor um Pandarus. Welch ein lieblicher Muthwille doch in ihren Antworten, wenn der Alte ihr den Mund wässrig zu machen sucht mit seinem ewigen: „Ja, Troilus! . . Ach, das ist ein Mann

. . Der ist ganz anders als alle . . Wenn Du den erst näher kenntest!" u. s. w. Cressida widerspricht, worauf

„Pandarus: Du hast kein Urtheil, Nichte. Helena selbst betheuerte neulich, daß Troilus für ein bräunliches Gesicht — denn das hat er, ich muß es gestehn — eigentlich nicht braun. .

Cressida: Nein, aber braun."

Das ist ja kostbar. Und dann zum Schluß, wenn die Helden Einer nach dem Andern vom Blachfeld am Thurm vorbei, wo jene Beiden ihren Auslug halten, zur Stadt zurückkehren:

„Cressida: Kann Helenos fechten, Onkel?

Pandarus: Helenos? Nein — ja, er kann leidlich gut fechten. Mich wundert, wo Troilus bleibt! Horch! . . Hörst Du nicht die Leute rufen: Troilus? . . Helenos ist ein Pfaffe.

Cressida: Was kommt denn da für ein Schleicher?"

Natürlich ist es der auch von ihr höchlich Ersehnte. Aber blitzt sie den Alten nicht gründlich ab? Allein zurückgeblieben, sagt sie:

„Gelübde bringt er, Worte, Gaben, Thränen,
Kurz alle Liebesopfer mir für Jenen;
Und mehr find ich in Troilus tausendmal
Als Pandars Lobesspiegel mir empfahl.
Doch Vorsicht! Fraun sind Engel dem, der wirbt;
Wer hat, wird satt: die Lust im Thun erstirbt.
O, die Geliebte weiß Nichts, die nicht weiß:
Nur Unerreichtes steht beim Mann im Preis;
Nie findet er das Glück, das sie gewährt,
So süß, als da er es noch heiß begehrt.
Drum merkt Euch, was im Buch der Liebe steht:
Wer uns besitzt, befiehlt; wer wirbt, der fleht.
Wie fest mein Herz in Lieb umfängt ein Wesen,
In meinen Augen soll man es nicht lesen!"

Das ist nicht übermäßig tief. Aber man kann auch nicht sagen, daß dieses Mädchen sich wegwirft. Und nun verfolge man mit Staunen die Entwickelung, die der Dichter ihr giebt. In der Szene, durch die sie in den Besitz ihres Anbeters übergeht, bettelt sie bereits, wenn auch schlau und verhohlen, um einen Kuß; in der Morgenfrühe des lendemain wird sie deutlich. „Bist Du mein schon müde?" und „die Nacht war allzu kurz!" ruft sie. „Bleibe! Ihr Männer wollt nie bleiben!" Dann:

„Wer pocht so? Lieber Onkel, geh und schau.
Mein Prinz, und Du komm wieder auf mein Zimmer."

Daraus wird freilich Nichts; sie soll urplötzlich gegen den gefangenen Troer Antenor umgewechselt werden. Die Abschiedsszene ist kurz. Troilus vermahnt die Scheidende. Cressida ruft ärgerlich: „Himmel! „sei treu" schon wieder!" Sie scheint etwas zerstreut, wenn nicht ungeduldig (nach neuen Bekanntschaften) und im Griechenlager angekommen, ohne daß auch nur ein Thränchen geflossen wäre, geht sie schon aus einem Arm in den andern, läßt sie sich von den griechischen Helden abküssen und drücken. Es ist eine ganz überstürzte, nein, es ist gar keine Entwickelung, es ist ein bloßes Umwerfen des Charakters. Das Heimweh nach dem Koth („nostalgie de la boue", wie Augier diesen Zug genannt hat) überkommt die Heldin ganz ohne Vorbereitung innerhalb weniger Stunden. Einem Mädchen, daß sich so benimmt, glaubt man nicht einmal mehr die scheinbare Zurückhaltung des ersten Auftrittes. Uebrigens mit Verlaub: was sind denn das für Männer, die derartig mit Frauen umspringen, daß sie, Troer oder Griechen, um einen gefangenen Streiter auszuwechseln, ihre hübschen Mädchen verschachern? Shakespere kann diese Entschuldigung (daß Frauen immer nur werden, was Männer aus ihnen machen) kaum entgangen sein. Aber es galt ihm, eine jüngere und verschlechterte Ausgabe von Hamlets Mutter zu liefern, und er,

der soviel herbe und soviel sanfte Keuschheit, der das böse Kätchen und Beatrice, der Hero und Viola geschaffen und geglaubt hatte, er sah jetzt in Cressida den Weibertypus. Ohne Folie, denn die Helena des Stückes ist vom selben Schlage, in abstoßender Sinnlichkeit stellt er sie hin. „Ein lebhaft Fräulein," sagt Nestor, der bei Einlieferung der Waare zugegen ist; worauf Ulysses:

„ . . . Pfui, pfui über sie!
An ihr spricht Alles, Auge, Wange, Lippe,
Der Fuß sogar; ihr buhlerischer Sinn
Verräth in jedem Glied sich, jeder Regung.
O diese zungenglatten Schwätzerinnen,
Die schon von Weitem lauten Willkomm rufen
Und ihr Gedankenbuch weit aufthun Jedem,
Den es zu lesen kitzelt! Merkt sie Euch
Als schmutzge Beute der Gelegenheit
Und Töchter schnöder Lust."

Ibsen hat seiner Nora noch größeres Unrecht gethan, wenn auch in beßrer Absicht. Sie soll der in vieler Beziehung nur allzusehr berechtigten Frauenbewegung das Wort führen, sie soll im Namen ihres mißhandelten Geschlechtes, des „Opfers unsrer Kultur", daran erinnern, daß auch dieses entwickelungsfähige und selbständige Wesen, nicht blos Spielzeug für Puppenstuben und Männerhände zählt.

Leider hat der Dichter seine poetischste Figur umsonst zerstört. Der Erfolg hat bewiesen, daß er die Sache am verkehrten Ende angefaßt. Er hat übersehn, daß die Frauenfrage recht eigentlich eine Männerfrage ist; daß man, will man das Loos der Frauen verbessern, auf die Männer zu wirken versuchen muß. Sie beherrschen Politik und nationale Wirthschaft, sie gilt es hochherziger, selbstloser, gütiger und dankbarer zu machen. Das schwache Geschlecht zum Widerstand, zu einem ganz aussichtslosen Kampf aufzurufen, das hat nur

bewirkt, das stärkere noch brutaler zu machen als es vorher schon war. „Mitleid? Was? Mit diesen Weibern?? Sie helfen sich ja selbst! Die Pflichten der Ehe wollen Sie nicht tragen, aber als Konkurrenten gegen uns auftreten? Das sollen sie genießen! Nieder mit ihnen!"

Dies ist, in Deutschland wenigstens, der politische Erfolg der „Nora" gewesen. Sie hat die Männer erbittert.

Wenden wir uns noch einmal zu ihrem technischen Werth, so finden wir auf der Credit-Seite: eine Heldin voll eigenartigen innern Lebens, wie wir sie in französischen Komödien vergebens suchen würden, eine geschickte Durchflechtung der Fäden, eine meisterhafte Schürzung des Knotens, viel gut beobachtete und stimmungsvolle Einzelheiten; auf Seiten des Debet: eine überbreite Vorgeschichte, unbehilfliche Einführung, zwei vollständig umgeworfne Haupt-Charaktere, im Austrag des Ganzen einen von Scharfsinn, Takt, Gerechtigkeit verlassenen, von seinem polemischen Naturell fortgerissnen Dichter, darum ganz falsches Rechnen mit den Empfindungen des Zuschauers, Spitzfindiges und Gewaltsames an Stelle richtig belauschter Gemüths-Vorgänge, kurz einen völlig verfehlten Schluß.

Des Lehrreichen ist übergenug. Um mit einer ganz besondern Feinheit des Dichters zu schließen, so erblick ich sie in der Art, wie durch die phantastischen Ahnungen der Heldin und nicht minder durch die etwas deutlicheren Winke des Doktors im Zuhörer die Hoffnung wachgerufen wird, daß Nora bei ihrem Eintritt in eine ihr noch ganz fremde Welt und bei Aufnahme eines Kampfes, von dessen Furchtbarkeit sie keine Vorstellung hat, durch einen Glücksfall begrüßt werden wird: durch das Testament ihres inzwischen heimgegangnen Freundes, der sie zur Erbin eingesetzt hat. Aber Ibsen, in solchen Sachen immer ebenso absicht- als geheimnißvoll, entfernt sich vollständig von der alten goldnen Regel, daß im Drama Alles klipp und klar sein müsse. Macht er sich durch solche Finessen

über die Rathlosigkeit seines Publikums und seiner Erklärer lustig, so hatte er freilich in diesem Fall zur Geheimnißthuerei den sehr triftigen, nur leider nicht ganz freiwilligen und technisch geradeswegs beschämenden Grund: daß nämlich mit einer wirklichen Erbschaft die sofortige materielle Sorgenfreiheit Noras verbunden sein würde. Wo soll sie denn nun die Erfahrung sammeln, auf die sie sosehr erpicht ist, während sie doch ihren Lebensunterhalt nicht mehr zu „verdienen" braucht und dem Kampf um's Dasein enthoben wird, der allein die Prüfungen zeitigen kann, zu deren Behuf sie ihren Gatten verläßt?

* * *

Obige Zeilen waren geschrieben, als ich in der „Deutschen Dramaturgie", dem Organ der Deutschen Bühnengesellschaft, auf das sehr verdienstvolle Buch von Berthold Litzmann*) hingewiesen wurde. Litzmann nimmt den Charakter Noras insofern ernster als ich, als er in ihr „eine jener Doppelnaturen" sieht, „deren eigentlicher Wesenskern erst zum Durchbruch und damit zur Herrschaft kommt, wenn der Gesammtorganismus eine Erschütterung auf Leben und Tod erfährt." Ihm ist sie „in allen Wandlungen verständlich und lebendig", während ich dabei bleiben muß, ihr Wesen einfach, aber vom Dichter gegen den Schluß hin verzeichnet und entstellt zu finden. Ueber dergleichen läßt sich nicht streiten; das ist zu sehr Temperament —, Erziehung —, Erfahrung —, kurz Geschmacksache. Litzmann hat offenbar eine Vorliebe für die Nora des letzten Auftritts, eine Vorliebe, die ich nicht recht theilen kann. Um so freudiger muß ich ihm in fast allen andern Punkten beistimmen. Ibsen ist in der That nur aus der Stickluft seiner norwegischen Spießbürgerstädte zu begreifen.

---

*) „Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart", von Prof. Berthold Litzmann. 2. Aufl. 216 S.

Als Philosoph, von dem man allgemein giltige Lebens-Grundsätze erwarten darf, ist er nicht zu brauchen. Ja, selbst seine Technik erscheint nur zu oft als die eines Mannes, der sich von den Räthseln des Lebens überwältigen ließ und nicht umhin kann, seine innere Verwirrung auf seine Werke, von diesen auf Hörer und Leser zu übertragen, — recht im Gegensatz zu Shakespere, der ebenfalls groß ist im Aufwerfen von Problemen, die er schließlich unbeantwortet läßt, doch stets uns eine solche Ehrfurcht vor dem Unbegreiflichen einzuflößen weiß, daß Jedermann fühlt: nur „ein Narr wartet auf Antwort". Dabei enden in Bezug auf Handlung und Schicksal der auftretenden Personen Shakesperes Stücke alle mit einem wirklichen Schluß, und es bleibt kein Rückstand von Fragen: was wird nun? Umgekehrt zerrt Ibsen ohnmächtig an dem Schleier, der das Unbegreifliche verhüllt, giebt uns aber nicht einmal die Gewißheit, die er uns sehr wohl zu geben vermöchte: über die Zukunft seiner Figuren. Einem Jäger ist er verglichen worden, „der das Wild mit ungeschickter Hand anschießt und es dann mit gräßlicher Wunde in undurchdringliches Dickicht entkommen läßt."

Freilich, noch fürchterlicher an Geschmacklosigkeit findet auch Litzmann jenen, unserm Stück zur Wonne aller weichlichen Seelen seiner Zeit in Berlin angeklebten, sentimentalen Schluß, der indessen fast nirgend mehr auftaucht, obwohl der letzte Auftritt so, wie er jetzt ist, regelmäßig die Hälfte seiner Zuhörer gründlich abkühlt. Ich glaube weiter oben bewiesen zu haben, daß sich aus diesem Stoff in der That noch ein ganz andrer dramatischer Inhalt hätte herauswirken lassen als ein Kindergeschrei, durch das sich Nora zu einem schwächlichen und unsachlichen Kompromiß bestimmen läßt.

---

Kapitel X.

# „Hamlet."

„Hamlet" ist das Shakespere'sche Drama, das den Maiwuchs seiner poetischen Triebkraft enthält. Der Saft dieses Lebensbaumes ist unversiegbar, seine Blüthen sind gewürzt mit dem feinsten Duft Shakespere'schen Geistes. In keine seiner übrigen Schöpfungen ist soviel von des Dichters eigentlichstem Genius übergegangen.

Wie klein erscheint uns plötzlich die Scribische Komödie sammt allen nützlichen Fingerzeigen, die sie lieferte, verglichen mit diesem Trauerspiel. Doch während seine gewaltigen Dimensionen uns locken, die Gelegenheit wahrzunehmen für das, was Ludwig Fulda mit liebenswürdigem Ausdruck ein „Größenbad" zu nennen pflegt, sich im Verständniß seiner kühnen Linien emporzuläutern, im Begreifen und Nachschaffen aller innern Zusammenhänge dem Meister näher zu kommen, müssen wir uns erinnern, daß der Charakter des Helden noch heutigen Tages nicht blos angezweifelt, sondern geradeswegs angefeindet wird. Eine gewisse, manchen Auslegern im Grunde räthselhafte, in den wirksamsten Ausbrüchen ganz unsympathische Genialität Hamlets konnte nicht umhin, ihren Scharfsinn immer

wieder zu beschäftigen, und leider lahmzulegen. Noch ein Mann wie Rümelin blieb 1874 dabei, ihn künstlerisch für mißrathen zu erklären; noch Paulsen sah 1889 in ihm einen boshaften Pessimisten.

Eine Verständigung über den Helden ist deshalb unerläßlich. Nichts kann förderlicher, nichts in höherem Maaße technisch sein, als sich klar zu werden über den Antheil, den dieser Charakter an dieser Handlung hat. Ist er das, was man ganze Menschenalter hindurch aus ihm zu machen sich abmühte, dann verliert der Hergang des Stückes so gut wie Alles an Wichtigkeit und Größe. Ist, um nur ein Beispiel anzuführen, die Benutzung der Komödianten durch Hamlet nichts weiter als eine seiner vielen „geistreichen Grillen", so versteht es sich von selbst, daß Niemand mehr das „Schauspiel im Schauspiel" als eine wunderbare, zugleich ungezwungne und machtvolle Steigerung ansehn darf. Wem seine Stellung zu „Hamlet" keine Gewissensfrage ist, — obwohl ich mir einen Dramatiker teutonischer Abkunft nicht vorzustellen vermag, dem ein solches Mißgeschick widerfahren könnte, — den muß ich freilich bitten, dieses und das folgende Kapitel zu überschlagen; nur mein Verweilen bei der „Peripetie" wird auch ihm vielleicht zur Sache gehörig erscheinen.

Ich beginne mit den am öftesten mißverstandenen Voraussetzungen des Stückes.

Im alten Dänemark (nicht im Zeitalter der Reformation, denn die Hochschule zu Wittenberg und das Geschütz, welches gegossen wird, sind nur zwei von Shakesperes sorglosen Anachronismen; sondern in jenem viel älteren, dem die Angelsachsen tributpflichtig waren, — obschon Hamlet wieder in allen Gewohnheiten seiner Kultur einen jungen Edelmann aus Elisabeths Zeiten darstellt) ist der König plötzlich gestorben. Die Wittwe und Erbin des Thrones hat sich unter bereitwilliger Zustimmung der Großen des Landes mit dem Bruder

des toten Gemahls vermählt. Ihr Sohn Hamlet nennt diese Heirath, die ihm wegen der eiligen Sinnlichkeit der Mutter höchst anstößig ist, „blutschänderisch" nur aus dem Herzen des Dichters heraus, weil im Shakespere'schen England die Ehe unter Schwiegersleuten gesetzlich verboten war. Böse Ahnungen, die in ihm aufsteigen, werden nicht ganz, sondern fast zur Gewißheit durch das Erscheinen eines mitternächtigen Geistes auf der Festungsterrasse von Helsingör (aufregendes Moment). Dieser Geist (von Hamlets Vater), der den neuen König des Brudermordes, die Königin des Ehebruches anklagt und den Sohn auffordert, ihn, seinen Vater zu rächen, macht weiter keine Vorschriften. Er läßt volle Freiheit in Bezug auf Mittel und Wege und bittet nur, die Mutter zu schonen. Zu Hamlet allein spricht dieser Geist; Horatio und Marcellus haben ihn nur gesehn.

Goethe hat es richtig herausgefühlt, daß auf die Seele des Unglücklichen eine That gelegt sei, unter deren Bürde er erliegen muß. Das bestätigt der Verlauf des Stückes; nur täuschte sich Goethe über das Weshalb. „Jede Pflicht", sagt er von Hamlet, „ist ihm heilig, diese zu schwer". Freilich nennt er ihn „ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen". Aber „die sinnliche Stärke, die den Helden macht", glaubt er ihm, — wir werden gleich untersuchen, mit welchem Recht, — absprechen zu müssen, und bald sind die deutschen Kritiker noch tief unter jenes Verständniß der Sache heruntergesunken. Schon Schlegel beurtheilte den Prinzen sehr ungünstig; die Schwäche seines Willens sei offenbar, er habe „einen natürlichen Hang dazu, krumme Wege zu gehn" (dabei nennt selbst sein Todfeind ihn „achtlos, edel, frei von allem Arg"!) Dann ist lauter und lauter, oft ganz verächtlich, von dem „Zauberer Hamlet" gesprochen werden, und eine „Hamlet-Natur" wurde gleichbedeutend mit einem Menschen, der immer nur Worte macht und sich zu Nichts entschließen kann. Besonders

viel hörte man von der „deutschen Hamlet-Natur“ in der Zeit unsrer Sehnsucht nach politischer Einheit. Michel auf der Ofenbank mit der Zipfelmütze über den Ohren (nach der liberalen Legende) sollte sein wahrhaftiges Vorbild durch diesen geistsprühenden, allen Menschen und Situationen mit poetischer Wandelbarkeit gerecht werdenden, feinspürigen und tiefsinnigen, von Wollen und Können strotzenden Vollblut-Aristokraten erhalten haben. Es war ein Mißverständniß fast so plump wie das Schönthun mit unsrer „hellenischen“ Natur. Mit den alten Griechen theilen wir nur gewisse politische Laster.

Zuerst Dr. Klein (der spätre Verfasser der „Geschichte des Dramas“) in einem so gut wie unbeachtet gebliebnen Journalartikel aus dem Jahre 1846, dann Karl Werder systematisch und nachdrücklich in seinen Vorlesungen, die er 1859 an der Berliner Universität begann, sprachen von der

## Aufgabe Hamlets.

Worin kann sie bestehn? Er soll seinen Vater rächen und zu diesem Behuf den König Claudius — darüber waren sich die Gelehrten vor Karl Werder nicht ganz einig — entweder sofort entlarven oder sofort niederstoßen. Flathe fand die Lage der Dinge „unendlich einfach“ und „unendlich leicht“; Kreyssig beschämt „die krankhafte Eitelkeit des Gedanken- und Redevirtuosen“, der seinen Dolch nicht finden kann, durch „einen gesunden normalen Manneścharakter“ und eine „wirklich gesunde Mannesnatur“. Der Geist (des Stückes) dagegen scheint sich der ungeheuren Schwierigkeiten, die Hamlets fortan harren, ganz bewußt. „Doch wie Du immer diese That betreibst,“ sagt er im ersten Akt, und wenn er im dritten erscheint, um sich und seinen Auftrag in Erinnerung zu bringen, hat er keine Klage, keinen Vorwurf.

In Wirklichkeit, nach Karl Werders klaren und schlagenden Ausführungen, liegt die Sache so: ganz Dänemark,

insonderheit der Hof, sind auf des Königs Seite. Der Text sagt von Hamlets Mutter nicht „Wittwe", sondern viel deutlicher noch: Th' imperial jointress, d. h. die Königin war eine „lady of her own right", sie war die Rechtsnachfolgerin des Verstorbnen, konnte über ihren Besitz und ihren Thron verfügen wie, konnte heirathen wen sie wollte, selbst ihren Kammerdiener, und es ist von Seiten Flathes eine grobe Entstellung des Sachverhaltes, beim Könige, ihrem jetzigen Gemahl, von „angemaßter" Höhe zu sprechen. Das könnte man von einem Usurpator, was dieser König nicht war. Hamlet würde sich Etwas anmaßen, wenn er die Legalität dieses Königs anzweifelte. Zum einzigen Zeugen hätte er dabei einen Geist, einen Schatten, den außer ihm Niemand im Lande gesprochen hat, eine höchst zweifelhafte Autorität! „Der Adel, der Hof, die sämmtlichen Würdenträger des Reiches, — sagt Karl Werder, — müßten sie nicht herfallen über Hamlet als über den schändlichsten, frechsten, unverschämtesten Lügner und Verbrecher, der, um seiner eignen Ehrsucht zu genügen, einen Andern, den König, völlig beweislos des äußersten Frevels bezichtigt, um diesen Frevel an ihm begehen zu können? Einen Menschen, der sich auf solche Weise in den Besitz der Macht setzen will, den sollten sie geneigt sein als ihren König anzuerkennen — den notorischen Königsmörder?" Und weiter: „Wir sind im Geheimniß, sitzen als Publikum im Rath der Götter. Aber die Dänen wissen es nicht!" Und Dänemark ist nun einmal Hamlets objektive Welt; mit ihr hat er sich abzufinden.

Seine Aufgabe besteht also nicht in einem resoluten Dolchstoß, wie Kreyssig ihn fordert; auf nichts Ungeschickteres könnte er verfallen. Will er den Vater rächen, muß er vor Allem den König **überführen.** Und um ihn überführen zu können, ihn, den glatten Schurken und Heuchler, der Alles eher thun wird als gestehn, — dazu braucht er nicht den Tod, sondern

das Leben des Königs sosehr wie sein eignes. „Diese beiden Leben sind die einzigen Mittel, die er zur Erfüllung seiner Aufgabe hat. Es könnte ihm jetzt, da er den Frevel kennt, da er ihn strafen soll, jetzt nichts Aergeres begegnen, als wenn der König plötzlich stürbe, unentlarvt, und so dem Gericht entschlüpfte! Dann wäre das Recht verwischt — ausgelöscht und weggewischt von der Tafel der Welt, die Wahrheit erstickt in Schweigen, und der Teufel lachte auf ihre Kosten!“

D. h. also: verstünde Hamlet seine Rachepflicht so ungeschickt, daß er den König, ehe der bekannt hätte oder entlarvt wäre, umbrächte, „so würde er durch dieses Verfahren den König retten, anstatt ihn zu verderben, unsterblich würde er ihn machen in der Theilnahme der Menschen, anstatt ihn in ihrem Abscheu zu vertilgen.“

Diese Logik ist von einer so glänzenden innern Beweiskraft, daß man ihr nichts mehr hinzuzufügen braucht, um die ungeheure Schwere der Aufgabe Hamlets zu erhärten. Gehn wir nun zur technischen Analyse der wunderbaren Schöpfung über.

Das Stück beginnt mit einem Stimmungsbilde, geeignet, sein Publikum in einen ahnungsvollen Zustand zu versetzen, um mit desto besserer Empfänglichkeit das Schaurige, was nun folgt, in sich aufzunehmen. Shakespere ist Meister in solcher Vorbereitung; die Hexen auf der Haide im „Macbeth“ sind ein Beispiel dafür. Im „Hamlet“ ist es die Erscheinung des Geistes, der die Glieder der Wache haltenden Krieger erbeben macht, als ein Wahrzeichen, daß die Grüfte sich öffnen, wei sie sich weigern, soviel Grauenvolles ohne Weitres zu beherbergen und zu begraben. Wenn derlei geschieht,

„... verkündet's unserm Staat besondre Gährung.“

sagt Horatio; es ist das Vorwort zu Hamlets späterem: „ich wittre was von argen Ränken“. Ihn selber, — am Hof des Königs, der in einer Aussprache von einziger Knappheit die ganze Situation klarlegt, genau soweit, als für unser Ver-

ständniß zunächst erforderlich ist, — finden wir in Kummer versenkt, der sich in kurzen 31 Verszeilen, mit kostbarer Prägnanz und hinreißender Gewalt äußert. Jedes Wort ist strotzend von Inhalt, jedes Gefühl schäumend von Ueberkraft. Es ist, was die Beherrschung der Mittel für den Ausdruck der dichterischen Absicht anlangt, Shakesperes wunderbarste Leistung. Hamlet giebt hier markige Proben seiner Sinnesart, und so wie er ist, bleibt er sich treu durch das ganze Stück. Auf den Akkord, der hier anklingt, ist sein ganzer Charakter gestimmt. Die Ohren deutscher Ausleger haben Jahrzehnte lang die köstliche Musik nicht verstanden; einer Französin blieb es vorbehalten, wenigstens den melancholischen Untertönen dieser Aeolsharfe gerecht zu werden. Es war George Sand, die richtig herausfühlte, daß Shakespere im „Hamlet" alle Leiden einer reinen Seele darstellen wollte, die im Kampfe mit der verderbten Welt zu Grunde geht. Hamlet, sagt sie, merke, wie die bisherigen Quellen seines geistigen und sittlichen Lebens in ihm versiegen; sein Schmerz sei, daß er seinem Bedürfniß, zu lieben, auf ewig Lebewohl sagen müsse, da man ihn zwingt, mißtrauisch, heftig, bitter, rachsüchtig zu werden. Der Schrei der über sich selbst entsetzten Menschheit, der Herzensschrei: warum ist das Böse in der Welt? sei der Hauptinhalt seiner Anklagen; der das Geheimniß seiner Thränen, seiner Wuth und seines Entsetzens. Daher unser Mitleid, unsre Liebe zu ihm, und der Schauder vor seinem Leiden.

Hier in der That ist ein genialer Blick bis zum Urgrund des ganzen Problemes gedrungen; geführt von einer klugen und temperamentvollen Frau gelangen wir zum Verständniß nicht blos von Hamlets Eigenart, sondern der tiefstgeheimen Absicht des ganzen Werkes. „Verzeiht mir diese meine Tugend" (d. h. die Tugend meiner reineren Lebensauffassung) bittet einmal, in richtiger Einschätzung seiner Lage, der Held. Aber just die Tugend Hamlets ist ja von jeher unverzeihlich

gewesen. Obwohl die Biedermeier aller Länder diesen Sachverhalt, sehr im eignen Interesse, zu leugnen und zu verschleiern lieben: daß in ihrer scheinheiligen Welt der Tüchtige allein um seiner Tüchtigkeit willen das Recht aufs Dasein verliert, ward jenes schmerzliche Problem vielleicht niemals nachdrücklicher und beschämender für sie bewiesen als in derselben Zeit, da „Hamlet" in London Zugstück zu werden begann. Die ersten Puritaner waren in Virginien gelandet. Die Kolonie gerieth sofort durch Hunger, Seuchen und Uneinigkeit in furchtbare Gefahr, aus der ein Mann, mit Namen John Smith, sie rettete. Er war es, der ihr unter den benachbarten Indianern Freunde warb, durch deren Gutthat sie vor dem Hungertod schützte, sie den ersten schrecklichen Winter glücklich hindurchführte. Aber dieser ausgezeichnete Mann hatte schon während der Ueberfahrt solche Beweise seiner genialen Eigenschaften gegeben, daß seine Genossen, von Mißgunst und Sorge für die eigne Wichtigkeit erfüllt, ihn auf dem Schiff wie einen Gefangenen hielten, um ihn nach der Landung wie einen Feind von sich zu stoßen.

Augenscheinlich waren es diesmal hervorragende Eigenschaften des Urtheils noch mehr als solche des Herzens gewesen, die John Smith dem Untergang preisgeben sollten; denn unter Engherzigen wird der Opferfreudige, unter Trägen der Energische, unter Schwätzern der klare Kopf um so schneller zum Gegenstand tödtlicher Befeindung, als auf der andern Seite die Sucht, zu gelten ohne zu leisten, entwickelt ist. Daß den Verstoßenen das Schicksal durch die Liebe der schönen Pokahontas, der sagenumwobenen Indianerfürstin, entschädigte, das wurde die Rettung jener Neidhämmel, die ihn in den Urwald, d. h. in den Tod zu scheuchen vermeinten, nur weil er ein beßrer Mann war als sie. Doch was im Urwalde nicht ganz gelang, glückt um so vollständiger am Hof von Helsingör. Auch hier, nur viel heimtückischer und dreister, führt gegen einen vornehm Ver-

einsamten, kaum durch einen machtlosen Freund Gestützten, die „durchaus armselige“ Mittelmäßigkeit eines Claudius („ich mag ihn nicht“, äußert dieser einmal ganz naiv) mitsammt seinem Gesinde den Todeskampf. Und da Shakespere es gerad in allernächster Nähe miterlebt hatte, daß ein edler Mensch um seiner besten Eigenschaften willen verfolgt ward und zu Grunde ging, reizte es ihn zu zeigen, wie der Auserkorne der Bosheit die freie Stirn bietet, um, von ihr meuchlings vergiftet, würdig und ungebrochen zu fallen, Sieger in der Idee.

Held und Gegenspiel im „Hamlet“ bedingen einander mit der Naturnothwendigkeit von Komplementärfarben. Die wichtigste Person dieses Gegenspieles, den König, kennen wir bereits; mit den nächstwichtigen, vereint im Haushalt des Polonius, werden wir in einer kleinen, kunstvoll (um die Steigerung nicht zu überstürzen) eingeschobnen Szene bekannt gemacht. Die schwatzende Vielgeschäftigkeit des greisen Hofmannes, den Hamlet gelegentlich einen „alten Säugling“ nennt, hat Goethe in seinem „Wilhelm Meister“ aus Serlos Munde schlagkräftig verspottet. Seinem Sohne Laërtes, von dem als einem vortheilhaften Gegenbilde Hamlets, die deutschen Kritiker, Gervinus an der Spitze, lange Zeit schwärmten, giebt er auf die Reise jene auswendig gelernten und ohne Anstoß hergesagten Verhaltungsmaßregeln, die, wenn Shakespere sie vollkommen ernst gemeint hätte, wohl kaum von ihm just dem Polonius zugetraut worden wären, die aber, während er sie nach einer älteren Schablone behandelte, den Stempel seines geistigen Adels empfingen. Polonius hat ein positives Element, das ihn nicht ganz verächtlich werden läßt: er wird von seinen Kindern zärtlich geliebt und übt unbedingte Autorität über sie. Viel ist aus so meisterhafter Charaktermischung zu lernen.

Nunmehr kommt die Enthüllungsszene, in welcher Hamlet vor seine furchtbare Aufgabe gestellt wird. Wieder sind wir auf der Festungsterrasse. Der Geist erscheint und, bis

dahin stumm: dem Sohn steht er Rede. Hamlet liefert bei dieser Gelegenheit einen Beweis großer Furchtlosigkeit. Nicht eigentlich „unerhörten Muthes“, wie Hermann Conrad will; denn Horatio hat uns den selben Muth schon vor Hamlet bewiesen, ist dem Geiste nachgegangen und hat ihm zugesetzt. Aber er schildert seinem Prinzen nachher das Verhalten der andern Krieger, wie sie

„zerronnen fast zu Gallert durch die Furcht“

stumm standen. Und das geschah nicht etwa, weil jene Krieger unkriegerisch gewesen wären, sondern weil in der That ihre ganze Zeit, Hamlet und Horatio mit einbegriffen, fest an die Existenz böser Geister glaubten, mit denen jeder Verkehr gefährlich, ja verderbenbringend sei. Hamlet betont nachher ausdrücklich, daß er dies Gespenst für ehrlich (honest) zu halten geneigt sei.

Lessing, im eilften Stück seiner Dramaturgie, macht sich über Voltaire lustig, der den Geist des Ninus am hellen Tage in einer großen Reichsversammlung auftreten ließ, obschon jede alte Frau ihn darüber hätte belehren können, daß derlei Gäste das Sonnenlicht scheuen und nur die Einsamkeit besuchen. Er nennt jenen Geist „das Geschöpf eines kalten Dichters“, während Shakespere, wenn nicht philosophischer, so doch jedenfalls poetischer gedacht habe. Lessing fühlte richtig heraus, daß eine große Menge, vor welcher ein Gespenst erscheint, den Eindruck nothwendig zersplittern muß, während der Geist im „Hamlet“ vornehmlich durch die Zerrüttung wirkt, die er vor unsern Augen in dem Gebahren des alleinstehenden Helden anrichtet. Er zuckt ein wenig die Achseln über den großen Haufen, der bei Tage mit Vergnügen über die Gespenster spotte, um bei dunkler Nacht mit Grausen davon erzählen zu hören, und spricht dem Dramatiker ein für allemal die Berechtigung zu, Geistererscheinungen zu bringen, da der Same, daran zu glauben,

in uns allen liege, und in denen am häufigsten, an die der Poet vornehmlich sich wende.

So nimmt auch heut noch kein Verständiger Anstoß an dieser technischen Verdichtung alles Flüsterns, Raunens und Vermuthens, das zumal in früheren Jahrhunderten die regelmäßige Folge vom plötzlichen Hingang eines gekrönten Hauptes war. Der Sitte wie dem Kirchenglauben der Shakespere'schen Zeit entsprach sie vollkommen, und der Dichter gewann dadurch einen sehr gewichtigen Umstand für die Handlung: die Erschwerung der gerichtlichen Evidenz. Ein Gärtner oder ein lauschendes Kind hätte zur Zeugenaussage gebracht werden können, der Geist kann das nicht. Hamlet allein weiß um das Geheimniß, Niemandem sonst in Dänemark öffnet sich des Anklägers Mund. Er selbst, aufgeregt von der ungeheuren Thatsache und fassungslos, läßt Horatio und Marcellus schwören, über das, was sie sahen, Schweigen zu bewahren; und sicher nur in dem einen Punkt, daß Niemand am Hofe seine Mitwissenschaft aus seinen Mienen und seinem ganzen Gebahren ablesen, daß ernsthaft kein anklagender Blick den König treffen dürfe, solle nicht Alles gleich am Anfang verpfuscht sein, — deutet er seine Absicht an, „ein wunderliches Wesen anzulegen" (put on, steht ausdrücklich im Urtext). Alles Gerede über den Wahnsinn Hamlets, und ob er nicht am Ende doch bittre Wahrheit gewesen sei, — wofür sich namentlich deutsche Kritiker sehr ins Zeug gelegt haben, — fällt in sich selber zusammen. Shakespere spaßt in solchen Sachen nicht, und man soll ihn nicht am Barte zupfen. Prof. Flathe wundert sich besonders darüber, daß Hamlet in seinem Wahnsinn, — den er für echt hält, — soviel Logisches und Stichhaltiges vorbringe, und konstruiert sich eine neue Art von Verrücktheit, die das Eigne hat, daß die Menschen dabei vernünftig bleiben. Erst wieder Karl Werder ist in den Kern der Sache gedrungen. „Das Betragen, sagt er, auf das Hamlet die Freunde als auf ein vielleicht ihm

dienliches vorbereitet und dessen Zusammenhang mit der Erscheinung des Geistes sie nicht ausplaudern sollen — es ist ja in der That das ihm allerdienlichste. Sehn denn die Herrn Praktiker nicht, wie praktisch es ist? Ja, dächten sie nur nicht, die wahre Praxis bestände im Niedermachen des Königs, so würden sie's sehn. Denn dies Betragen verstattet ihm ja, dem was in ihm tobt und was er ausschreien möchte, wenigstens einigermaßen Luft zu schaffen, indem es zugleich von der wahren Ursache seiner Zerrüttung, davon, daß er der Kundige ist der Verbrechen, von seinem Geheimniß, abführt und es sichert." Der selben Meinung ist Dowden. „Unter Allen zu sein und doch auch wieder versteckt, — sagt er, — sich selbst verständlich und Andern ein Räthsel, in der Lage rasch an Jeden zu kommen und doch von Niemandem erreicht werden zu können, das müßte beneidenswerth sein. Die Verrücktheit besitzt ganz vortreffliche Freiheiten und Privilegien." Von diesen höchst zweckmäßigen und sinnvollen Auslegungen, die recht eigentlich das Wesen der Sache enthüllen, entfernt sich neuerdings schon wieder Georg Brandes. Sein kurzer, sonst werthvoller Versuch über „Shakesperes düstre Periode"*), ein Meisterstück literarischer Psychologie, welche die Werke eines Dichters aus dessen Lebens- und Gemüthszuständen zur Zeit der Abfassung erklären will, — gewährt höchst interessante Einblicke in die Entstehungsart des „Hamlet". Allein auch Brandes erblickt in ihm nicht viel mehr als einen etwas genialeren Brutus aus dem „Julius Cäsar" (von dem aus Shakespere zu „Hamlet" kam), d. h. einen edeln Charakter- und Doktrinen-Menschen, unpraktisch in den Händeln der Welt. Aber „in der Form von scheinbar wahnsinniger Rede und Handlung tiefe Bedeutung und verborgne Weisheit hineinzulegen, das war eine anziehende Aufgabe. Shakespere konnte nicht nur seinen Geist leuchten, seinen Witz spielen lassen, sondern auch indirekt aussprechen, welche

---

*) „Zukunft", III. Jahrgang, Heft 1 u. 2.

Lebensweisheit ihm als reiferem Mann innewohnte. Und er konnte seine eigne keimende und wachsende Schwermuth im Hamlet niederlegen." Das ist ganz sicher nur zur Hälfte richtig. Die Schwermuth Hamlets, gewiß, die kam aus Shakespere's tiefster Brust, das war die Trauer über „den Zusammensturz der lichten Lebensanschauung seiner Jugend", die alte Tragödie, die in jedem reinen Herzen sich abspielt, das die Bosheit der Welt einmal ganz begriffen hat. Aber daß Shakespere diese Aufgabe gewählt habe, um, wie man so sagt, zu „brillieren", vollends daß in Hamlets Seele die Frage, wie er am König Rache erhalten solle, zurücktrete hinter seine Schwermuth im Allgemeinen, das ist ein erneuter Frevel am Stück. Denn nicht nur sind die ersten drei Akte, — bis Hamlet einen Fehlstoß thut und der König zu handeln beginnt, — voll von Hamlets Aufgabe, so voll von ihr, daß hinter jeder feinen Wendung, hinter jeder Selbstanklage die quälende Ueberlegung lauert: „wie kann ich dem Mörder nur beikommen?" sondern, wenn Shakespere sich irgendwoher ein Motiv aneignet, so wird es unter seinen Meisterhänden organisch. Er flickt dergleichen seinen Stoffen nicht an, er schmilzt es in sie hinein. Es gehört fortan zur Sache und nur zu ihr, es ist niemals ein bloßes Vehikel für seinen Witz. Hamlets „wunderliches Wesen", das er mit Vorbedacht anlegt, erlaubt es ihm, den Menschen, die er haßt, nicht blos die frühere Höflichkeit zu versagen, sondern auch Sottisen in's Gesicht zu schleudern, solange bis er einen Plan hat, und den trägt ihm das Schicksal mit den Schauspielern schnell genug zu. Immerhin ist Brandes auch hierin noch höchst lobenswerth vor dem Franzosen Becque, der einfach sagt: wozu das lange Nachdenken? Shakespere hat den Wahnsinn Hamlets in einer alten Sage gefunden, der er „Wort für Wort gefolgt (!) ist", und hat ihn übernommen, weil er ihm technisch brauchbar schien, ohne sich viel um das Warum zu kümmern. Augenscheinlich kennt Herr Becque jene Sage (des

Saxo Grammaticus) garnicht. Amleth dort stellt sich nicht sowohl tief- als vielmehr blödsinnig, mit einer Hinneigung zur Tobsucht; er kräht wie ein Hahn, spreitet die Flügel aus, springt so auf die Matratze, unter der der Horcher steckt, und ersticht ihn; zerhackt ihn dann, kocht die Stücke und wirft sie den Schweinen vor. Er ist ganz der Schlagetodt, den die deutschen Kritiker vor Karl Werder wollten. Im Uebrigen weiß er von Anfang an darum, daß Oheim Fengo ihm den Vater erschlug, während es im Shakespere'schen Drama genau umgekehrt ist: sein Verbrecher ist geheim und durch Unüberführbarkeit wie gefeit.

Vom Schluß des ersten Aktes zurückblickend, können wir nun schon die ganze Schwere, d. h. die technische Vorzüglichkeit des Konfliktes würdigen, in den der Dichter den Helden gestellt hat. Was dieser auch wählt, wozu immer er sich entschließt, es wird zu seiner tiefen Schädigung, wahrscheinlich zu seinem Verderben ausschlagen. Den Gedanken an die Ermordung seines Vaters kann er nie wieder abschütteln; eine schnelle Rache ohne Ueberführung des Mörders würde das Ganze nur verschlimmern, eine Ueberführung, die Alles an den Tag brächte, die geliebte Mutter vor der Welt mit Schande bedecken. Den verruchten Hof zu fliehen, verbieten Hamlet sein Auftrag und sein reges Gewissen; geheime Ränke zu spinnen und auf krummen Wegen kühlen Herzens seinen Zweck anzustreben, ist er unfähig durch seine ehrliche, grade, ritterliche Natur. Wie soll er handeln?

Unser ganzes Mitleid muß fortan diesem hochbegabten und schuldlos in ein ungeheuerliches Verhängniß hineingestoßnen Jünglinge gehören. Wir fühlen, daß er die Furchtbarkeit seiner Lage erkannt hat und durchschauen sie als hoffnungslos. Unsre innigste Theilnahme begleitet ihn, während er muthig ringt, um das ihm über den Kopf geworfene Netz zu zerreißen, in seinem aufgewühlten Innern Ruhe und Klarheit wiederherzu-

stellen; wenn er (am Schluß des Aktes) aus tiefster Brust den Seufzer ausstößt:

„The time is out of joint — o cursed spite,
That ever J was borne to set it right.“

Er denkt dabei an den zeitigen Zustand seines Dänemarks (time), der aus den Fugen gegangen und den er wiedereinzurichten geboren worden sei. Durch reine Nachlässigkeit ward es Gervinus möglich, unsern Helden auf Grund jener Zeilen als einen anmaßlichen Weltverbesserer auszuhöhnen, und leider scheint der von Schlegel eingeführte Uebersetzungsfehler: „daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam,“ unsterblich zu sein. Im Text steht Nichts von „Welt“.

Auch der zweite Aufzug (Shakespere liebt das aus guten technischen Gründen) beginnt mit einem kurzen Vorschlag, einer kleinen Szene zwischen Polonius und dem nach Paris aufbrechenden Diener Reinhold, zugleich als Vorbereitung für die spätere Rückkehr des Laërtes, an den das Andenken des Zuschauers aufgefrischt werden muß; dann wächst die Handlung.

Der Haupt-Gegenspieler Hamlets hat sich nämlich ganz leise geregt: der König hat die beiden Schulkameraden des Prinzen, Rosenkranz und Güldenstern, an den Hof befohlen, um dem Schwermüthigen und Wunderlichen die Witterung abzulauern.

Es wäre seltsam, wenn diesen beiden scharwenzelnden Nullen und Lieblingswerkzeugen des königlichen Mörders nicht die herzlichste Theilnahme entgegengebracht worden wäre. Wärmste Anerkennung wird ihrem biedern Charakter gezollt, heiße Thränen fließen ihrem Lose, und der nichtsnutzige Dänenprinz, der sie ins Unglück stürzt, bekommt gehörig Eins ab. Der Anfang des dritten Aufzuges macht es indessen sonnenklar, daß Beide nichts weiter als Aufpasser und ihrem Jugendgespielen herzlich abgewendet sind, denn

„. . lockt ihm keine Wendung des Gesprächs
Heraus, warum er die Verwirrung anlegt,“

fragt der König, worauf

Rosenkranz: Er giebt es zu, er fühle sich verstört; Allein wodurch, will er durchaus nicht sagen.

Güldenstern: Noch bot er sich der Prüfung willig dar.“

Der „Prüfung“! Goethe (man lese nur nach, wie köstlich er im „Wilhelm Meister“ die beiden Patrone zeichnet) hat sie gut verstanden, und wenn man Shakespere neuerdings kritisiert, ist es ein für allemal gerathen, sich hart an seinen Text zu halten. Er führt nicht irre; bei ihm hat jedes Wort seine bestimmte Absicht. Wenn er Hamlet sagen läßt:

„. . . doch niemals dränge
Sich Neros Seel in diesen festen Busen . .“

so kann man sicher sein: er hat keinen Schwächling zeichnen wollen, und Gervinus hätte sich dreimal bedenken sollen, von des Prinzen „unbefestigter“ Seele zu reden; legt er Hamlet über Güldenstern und Rosenkranz die Worte in den Mund: „ich traue ihnen wie Nattern“, so kann man sich versichert halten, daß sie welche waren.

Wie sollt es auch anders sein? Woher nimmt Hamlet so plötzlich das Bild, die Erde sei

„. . . ein wüster Garten,
der auf in Samen schießt. Verworfnes Unkraut
erfüllt ihn gänzlich . .“

wenn nicht vom Hof in Helsingör? Was Alles muß er an ihm gesehn haben in der kurzen Zeit, bevor der Geist zu ihm sprach? Man sagt: „ein Mann macht viele“, aber ganz gewiß: auch ein Schuft macht viele, besonders wenn er ein Herrscher ist. Sollte von all den Wetterfahnen des königlichen Hofhaltes keine gespürt haben, woher der Wind weht? Aber die Duldung greulicher Schlemmerei und Unzucht war die still-

schweigende Belohnung des Königs für die „freie Zustimmung" des Hofes zu der anstößigen Hochzeit. Im Uebrigen werden die dänischen Höflinge gerade so gut wie irgend welche modernen verstanden haben, vor Allem Eines zu vermeiden: „ombrage zu geben". An diesem Hof muß Hamlet unmöglich sein von Anbeginn. „Weh uns, wenn der auf den Thron kommt!" das ist die heimliche Losung gegen ihn. Er steht zum Hof wie jeder feurige und von reinem Eifer beseelte Mensch, der, sei es in irgend einer politischen Partei oder einem gesunknen Volksthum, in irgend einer Minorität, die sich nicht durchsetzen, oder einer schlaff gewordnen Mehrheit, die sich nicht wehren will, die Stimme des Gewissens und der Willenskraft zu erheben wagt; der die Andern zu einem Grad von Energie und Allgemeinsinn aufrütteln möchte, der ihren trägen Herzen, ihrer platten Vergnüglichkeit zuwider ist. Er ruft sie an; — wie da die Hälse sich zwischen den Schultern verkriechen, wie die Ohren sich zu verlängern scheinen, wie die Augen grün werden. Er geht; — wie da die Köpfe zusammenfahren. Nein, gegen diesen, da müssen Alle zusammenhalten; der darf nicht aufkommen, das ist der Feind! . .

Und so steht der dänische Hof zu Hamlet; so durchschaut Hamlet diesen Hof; so behandelt er seine beiden gegen ihn thätigsten Mitglieder nach ihrem Verdienst; d. h. er macht sich über sie lustig, so lang er noch keine beßre Waffe in Händen hat, über sie und den „alten Säugling". Wie Wetterleuchten am Horizont durchzucken die Blitze seiner grotesken Einfälle die schwüle Luft. Bald sieht man den kahlen Weidenstumpf Polonius, bald ein paar sich verkriechende Schelme in ihrer Blöße. Doch schon zieht das Wetter herauf.

Ohne die geringste Zeitversäumniß (obwohl auch die dem Prinzen nachgesagt wurde) schließt sich die Handlung des zweiten Aktes an die des ersten: Hamlets „Wahnsinn" ist die große Neuigkeit bei Hofe. Sie kann also unmöglich länger

als wenige Tage hersein. Will man zum Ueberfluß noch Textstellen hören, so zitiere ich Folgendes. Polonius fragt Ophelia:

„Sagt, gabt Ihr ihm seit Kurzem harte Worte?“ worauf sie antwortet:

„Nein, bester Herr, nur wie Ihr mir befahlt.“ Und dieser Befehl erging an sie im ersten Akt. Hamlet kann also höchstens Zeit gefunden haben, sich von der ungeheuerlichen Mittheilung, die ihm ward, nur einigermaßen zu erholen und zu fassen. Die Rückkehr der Gesandten aus Norweg ist ganz und gar kein Einwand hiergegen. Sie vollzieht sich noch lange nicht einmal so schnell, wie gegen das Ende des Stückes hin die Rückkehr des jungen Fortinbras von einem Zug über Land nach Polen und der Ausfechtung eines Krieges dort! Shakespere verfuhr eben hierin, nach dem Geschmack seines Publikums, ganz sorglos, — auch Laërtes kommt überschnell aus Paris.

Der zweite Akt hat sein erregendes Moment für sich. Nachdem Hamlet die beiden sich an ihn ringelnden „Nattern“ abgewehrt hat — die Unterhaltung, in deren Lauf er sie überführt, ist ein Prosastück, an welchem man sich niemals satthören kann, — wird die zufällige Ankunft der Schauspieler vor Helsingör gemeldet, und damit setzt eine Handlung ein, wie sie großartiger und in die Herzen schneidender nie ersonnen wurde. Unser Held, kaum einen Binsenstengel in der Hand, steht mit verzweifelten Gedanken dem stahlgepanzerten, unangreifbaren Mörder gegenüber; da wirft ihm das Schicksal gnädig eine Schleuder zu, und er verwundet den Gegner so, daß dieser strauchelt.

Man hat gegen das „Schauspiel im Schauspiel“ eingewendet, daß es eine bloße Grille des Prinzen sei, um sich vor seiner Rachepflicht herumzudrücken. Man vergißt, daß vor dem Lande, das Hamlet dereinst regieren soll, seine Sache goldklar und gerecht erscheinen muß, daß er keinesfalls unter dem Verdacht, hitzig und grundlos seinen Vorgänger nieder=

gestochen zu haben, den Thron besteigen darf.*) Deshalb muß er nicht blos für sich, sondern vor Allem in den Augen Andrer den Mörder überführen und, um das zu können, nicht blos dem Busenfreunde, sondern auch sich selber volle Gewißheit verschaffen, daß er (Hamlet) bei seiner „Schwachheit und Melancholie", als irrender Mensch, nicht doch das leichtgläubige Opfer eines Trugbildes geworden seit. In der ersten Aufwallung hielt er das Gespenst für ehrlich; aber „ich will", so sagt er, „Grund, der sichrer ist". Und zu diesem Behuf sind die Schauspieler mit ihrer „Ermordung Gonzagos" nicht etwa blos ein bizarres und unterhaltliches, sondern gerade das völlig zweckentsprechende Mittel. Garnichts Bessres konnte ersonnen werden, wie der Erfolg der Aufführung beweist. Vollends technisch ist der Zweifel Hamlets nur zusehr nothwendig; er darf seiner Sache garnicht gleich gewiß werden, sonst müßte die Handlung einen wesentlich reizloseren Verlauf nehmen, ganz wie im „Julius Cäsar" des Cassius und Brutus Entschluß nicht in klare Worte gefaßt als fertig heraustritt, „damit die folgende Ueberlegung des Brutus und die Verschwörung als Fortschritt erscheinen" (G. Freytag).

In solchen Abdämpfungen behufs der Steigerung war Shakespere unübertrefflich. Zugleich können wir in der oben erwähnten Erfindung die packende Manier bewundern, in welcher er charakterisiert. Was Alles liegt in dem Verkehr des Prinzen mit dem Komödianten, in der Art und Weise wie er ihren Stand gesellschaftlich auffaßt und gewisse Eigenheiten ihrer Kunst mit ihnen durchspricht. Ein wie feiner und graziöser Weltmann, ein wie hochsinniger und verständnißvoller Mäcen ist dieser Hamlet. Man hat das auch hier und da ein wenig anerkannt. Dann kommt aber der Monolog, der den Akt beschließt, und der ist nun für die Herren Gervinus,

---

*) Man vergl. auch Damme: „Warum zaudert Hamlet?" Preuß. Jahrb. Sept. 90.

Flathe, Kreyssig und Konsorten eine wahre Fundgrube gewesen.

„O welch ein Schurk und niedrer Sklav bin ich!“ . . — gewiß, diese Worte fallen. Sie sind von den Kritikern buchstabenweise zerklaubt und dem Prinzen in die Zähne geworfen worden, wie ja jedem hochherzigen Menschen, der in erbitterter Stimmung sich zu einer Selbstanklage hinreißen läßt, sein Zeugniß noch Jahre lang treulich aufbewahrt wird; „ja das hat er damals selber gesagt!“ Wie auch könnten sich seine Widersacher eine so wohlfeile Entlastung und Beschönigung ihres eignen Wesens entgehn lassen?

„Hat man denn kein Ohr, — so fragt Karl Werder — für die Qual eines Mannes, die in ihrer Unleidlichkeit und Unerträglichkeit ihn dazu bringt, daß er sich selbst anfällt? Keinen Sinn für eine Lage, wo gerechte Wuth, weil sie an ihren Gegenstand noch nicht heran kann, sich wider sich selbst kehrt, um der Noth nur Luft zu schaffen nnd die Erbitterung der Ohnmacht in eigner Beschimpfung, Verspottung, Verhöhnung zu fühlen?“ Im Verlauf des Monologes steht es dann, was die Kritik vor Werder nicht lesen konnte, da steht es:

„denn Mord, hat er schon keine Zunge“ u. s. w.

Diese fehlende Zunge, die ist es ja, für die Hamlet jenem Morde Ersatz schaffen soll, und noch hat er keine Ahnung, wie das Schauspiel ablaufen, welch einen durchschlagenden Erfolg sein Plan erleben, wie er den Mord auch ohne Zunge zum Sprechen bringen wird. Jetzt tobt er, zur Ohnmacht verurtheilt, weil er

„. . . . mit Worten nur,
Wie eine Metze, muß sein Herz entladen.“

Und diese ergreifenden Klagen, denen kein schlicht und unmittelbar empfindender Mensch sein Mitgefühl verschließen kann, die sind nun Hamlets recht eigentliches Vorgehen. Wie

ist er zerrissen worden, weil er immer nur seinen losen Mund spielen lasse, auf List, auf Tücke und Verstellung sinne (Schlegel), statt zuzustoßen (Kreyssig) oder den König vor Gericht zu stellen (Flathe), was doch so einfach, so kinderleicht u. s. w. sei. Manche der Herren thun wahrhaftig, als ob gerade sie an jedem freien Sommer-Nachmittag irgend einen Onkel in die Pfanne gehauen hätten. In Wirklichkeit ist das Alles ja ganz anders.

Kreyssig weiß augenscheinlich selber garnicht recht, was er eigentlich von Hamlet verlangt. Dieser soll, gleich einem gedungnen Bravo, einen Andern kaltmachen. Nein, es ist ihm nicht zu verdenken, daß die Hand ihm vom Schwertgriff einmal und wieder zurückfährt, obschon ihm die Vortheile der Brutalität nur zusehr einleuchten. Das ist ja der heimliche Inhalt dieses Monologes: „warum bin ich nicht ein roher Fleischer und stoße mein Messer in jene Kehle? . . Dann würde ich eine riesenhafte Dummheit gemacht, aber: die ganze Gewissensnoth mir vom Halse geschafft haben". Hier wird das Thema angeschlagen, das nachher in zwei weiteren Monologen so wundervoll tiefsinnig vom Dichter ausgeführt wird. Vorerst aber, nachdem er seinem gepreßten Herzen Luft gemacht hat, bleibt Hamlet seiner Aufgabe getreu und verdirbt sie nicht.

Im dritten Akt geht es zur Höhe bei mählicher Steigerung. Eine Künstlerhand von einzigem Geschick und wunderbarer Kraft hat hier gewaltet. Dumpf die Stimmung vor dem Schauspiel, Hamlet zu den Füßen Ophelias, den Mörder mit gierigen Blicken bewachend, Sarkasmen ausstreuend, die jenem das Blut aus den Wangen treiben müssen. Ja, welcher Franzose verstünde besser zu spannen! Bei den erklärenden Worten des Prinzen: „Ihr werdet gleich sehn, wie der Mörder die Liebe von Gonzago's Gemahlin gewinnt!" fährt der König auf und Polonius, dienstbeflissen, ruft: „Macht dem Schauspiel ein Ende!"

Höchst bezeichnend ist die Haltung des Hofes auch bei dieser Gelegenheit. Da ist nicht eine Stimme, durch die sich Etwas kundgäbe, das man Gewissen nennen könnte. Alles ist Vertuschung. Straff halten Rosenkranz und Güldenstern mit ihren lieben Vettern zum Mörder, obwol keinem Einzigen von ihnen die geheime Bedeutung des Schauspiels und das verdächtige Auffahren des Schuldbewußten („wie geht es meinem Gemahl?" fragt erschreckt die Königin) entgangen sein kann. Polonius ist ganz besonders prompt auf dem Posten. Wie er der Königin zuredet: „Sagt ihm, daß er zu wilde Streiche macht", und sich in's Gehör der Unterredung stellen will, um taktfest und befähigt zu bleiben, je nach dem Ausfall eine jener „nützlichen Lügen" zu verbreiten, die, von Höflingen längst gekannt und geübt, vom ersten Napoleon später ausdrücklich so genannt wurden! Güldenstern aber weiß dem Prinzen nur zu berichten, daß der König sehr übel sei von Galle. Er und die Andern wollen eben in dem Vorgang Nichts bemerken als nur die Inkonvenienz (durch Anspielungen auf die schnelle Hochzeit) und Majestätsbeleidigung (durch den sinnbildlich ausgedrückten Verdacht eines Verbrechens).

Dann gelangen wir, über eine schmale Einsenkung hinweg, auf die zweite Kuppe des Stückes. Im Verlauf der erschütternden Unterredung des Helden mit der schwachen, nicht der Mitwissenschaft am Morde, wohl aber der voraufgegangnen Untreue schuldigen Mutter, — nachdem er eben, den König beim Gebet überraschend, das schon halb gezückte Schwert noch einmal in die Scheide zurückgestoßen hat, — hier auf der Mutter Zimmer thut er das, was die blutgierige Kritik fortwährend von ihm haben wollte: er stößt, den Mörder hinter der Tapete vermuthend, zu und macht einen groben, anscheinend Alles verderbenden Fehler, — er trifft den lauschenden Polonius (tragisches Moment).

Ich komme auf die wirkliche Bedeutung dieses Fehlstoßes gleich zurück. Vorerst scheint er das Stück zum Stillstand zu

bringen. Hamlet, dem von seinem Temperament Mißleiteten, sinken die Arme herab. Dann aber greift der Gegenspieler die am Boden schleifenden Zügel auf: der König wird energisch und führt das Gespann thalab bis zum jähen Zusammensturz.

Es ist nun merkwürdig, wie, sobald man die kritischen Gegner Hamlets zurückgewiesen glaubt, gleichsam aus einer Drachensaat ihm neue entstehn. Es ist Georg Brandes, der in einer sehr geistreichen Parallele zwischen Macbeth und Hamlet die Bemerkung macht, daß Jener, eine grobe Soldatennatur, unbedenklich morde, um sofort nach geschehner That von den schrecklichsten Gesichts- und Gehörs-Halluzinationen heimgesucht zu werden, während in Hamlets feiner und sinniger Natur vor dem Todtschlage sich Unruhe und Selbstqual regen, „aber nach begangner That niemals die geringste Reue“, und er töte doch vier Personen vor dem Könige!! Diese Behauptung widerspricht völlig dem Sinn wie dem Buchstaben des Dramas. Schief ist an ihr vor Allem, daß sie den Prinzen so hinstellt, als ob er unaufhörlich darauf sinne, wen er demnächst wol umbringen könne; denn schon Karl Werder hat überzeugend bewiesen, daß es im ganzen Stück nur einen Mörder gebe: den König, daß dieser der Urquell alles Bösen, daß dem Schicksal verfallen sei, wer als Gegner oder Werkzeug mit seiner schlechten Sache sich bemenge.

„Mein Tod und meines Vaters komm' nicht über Dich,
Noch Deiner über mich!“

ruft der sterbende Laërtes, eben weil das Ganze

„. . . des Königs Schuld, des Königs!“

Gegen die angebliche Reuelosigkeit Hamlets aber haben wir ein entkräftendes und ganz einwandfreies Zeugniß, die Aussage seiner Mutter:

„Er schafft den Leichnam des Erschlagnen weg,
Wobei sein Wahnsinn, wie ein Körnchen Gold
In einem Erz von schlechteren Metallen,
Sich rein beweist: er weint um das Geschehne“.

Brandes muß diese Stelle wohl übersehn haben, sonst hätte er unmöglich einem Menschen, der einen Todschlag beweint, „niemals die geringste Reue“ andichten können. Daß der Prinz späterhin um die „Nattern“ Rosenkranz und Güldenstern nicht trauert, ist erklärlich. Hier aber fließen seine Thränen dem Schmerz, den er der Geliebten und nun Verwaisten bereitet hat.

Typisch, ein glanzvolles Beispiel ist unser Drama für die Art, wie der Held mit wenigen kurzen Stößen die Handlung zur Höhe treibt, wie dann am Ruhepunkt die Aktion des Gegenspielers sich entzündet und das Stück hinabführt. Die alten Griechen, obwol auch sie von „Einleitung“ und „Steigerung“ sprechen, kannten genau genommen doch nur diese „fallende Handlung“; die „aufsteigende“ mitsammt der Verstrickung und Verwickelung, die uns Heutige so ganz besonders interessiert, wurde von Shakespere hinzugefügt und zur Meisterschaft ausgebildet. Ist es die Wiederherstellung einer bereits gestörten Ordnung, d. h. Sühne und Ausgleich, womit sich Sophoklei'sche Tragödien ausschließlich beschäftigen, so bestand die Lust Shakesperes gerade darin, eine vorhandne Ordnung umzustoßen und das Verhalten der Menschen gelegentlich dieser neugeschaffenen Bedingungen zu belauschen. Ich selber habe den „König Oedipus“ von Sophokles an einer modernen Bühne gesehn, und es war ja in der That erstaunlich, einen wie frischen Eindruck dieses mehr als zweitausend Jahr alte Drama hervorrief. Man bewunderte die Kraft des Dichters, der unter szenischen Einrichtungen, die uns Heutigen (ich erinnere nur an den „hohen Kothurn“) als Spott für alles gespreizte Behaben dienen, doch ein Werk zu schaffen wußte, dessen innres Wesen sich unserm zugleich verfeinerten und natürlicher gewordenen Geschmack ohne Weitres anschmiegt.

Besonders lehrreich an seiner Technik ist das zu beobachten,

was die Alten „Peripetie“ nannten (mit „Umkehr“ keineswegs gleichbedeutend). Peripetie, sagt Gustav Freytag, „heißt bei den Griechen das tragische Moment, welches das Wollen des Helden und damit die Handlung durch das plötzliche Einbrechen eines zwar unvorhergesehenen und überraschenden, aber in der Anlage der Handlung bereits gegründeten Ereignisses in einer Richtung forttreibt, welche von der des Anfanges sehr verschieden ist.“

Ich will diese musterhafte und auch für „Hamlet“ überaus wichtige Definition zunächst am Beispiel aus einem Roman zu erläutern versuchen. Wenn Raskolnikow, benommen von einer starkgeistig sein wollenden Rabulistik und in gänzlichem Mißverstehn seiner eignen, zarten und gewissenhaften Natur, das Beil unter dem Rock, hingeht und die alte Wucherin todtschlägt, steht plötzlich die lautlos und unerwartet hinzugekommene Schwester der Erschlagnen hinter ihm (tragisches Moment). Er muß sie wider Willen ebenfalls niederhauen, um die Zeugin seiner Unthat zu vernichten, und begeht zwei Morde, nachdem er sich nur auf einen eingerichtet hatte. Alle Spitzfindigkeiten, durch die er sein Gewissen bestochen (als ob Mord an einer schädlichen Person nur Vertilgung von Ungeziefer bedeute), Alles, was ihm zu dem traurigen Wagniß Muth gemacht hatte, zerflattert im Angesicht des zweiten, unentschuldbaren Verbrechens, und er wankt innerlich verstört von dannen; sein Leben nimmt eine ganz andre Richtung als er hoffte.

Dieses ist eine richtige Peripetie-Szene. Sie ist das Loos vieler Menschen, die allzu selbstherrlich ihr eignes Schicksal in die Hand nehmen wollen und für das Hinausschreiten aus ihrer menschlischen Beschränkung dadurch gestraft werden, daß das Verhängniß sie überholt und in ungewollter Richtung fortreißt. Der Eindruck solcher Peripetie anf den Hörer ist immer mächtig; auch die Alten hielten Stücke mit Peripetie für vorzüglicher. Kein Anfänger soll glauben, daß hier nur

ein willkürlicher, zu benutzender oder zu mißachtender Kunstgriff vorliege; **Spannung des Hörers wird immer nur durch zweckvolles Gefüge der Handlung hervorgerufen**, während auch die „interessantesten" Charaktere in einem Stück ohne rechte Handlung ermüden. Er kann darum gar nichts Bessres thun, als alle ihm irgendwie vertrauten Dramen auf die „Peripetie" hin abzusuchen und sich ihr Wesen recht klar zu machen.

Inzwischen hat der Ausdruck seinen alten strengen Sinn freilich verloren und dient einem bequemen Sprachgebrauch vielfach nur dazu, den Umschwung schlechthin zu bezeichnen, sobald die Handlung den Höhepunkt überschritten hat und der Held den Folgen seiner Entschließungen, der Einwirkuug des Gegenspiels anheimzufallen beginnt. Im „König Oedipus" aber ist die Peripetie sehr schön ausgeprägt. Der Verblendete dringt darauf, daß ein alter Hirte herbeigerufen werde, der seinerzeit, als Oedipus nichts ahnend seinen Vater Laios todtschlug, als einziger von dessen Gefährten sich heimwärts gerettet hatte. Er kam in Theben an, um den Mörder mit der Wittwe des Gefallnen vermählt zu sehn, und zog sich entsetzt und lautlos in die Verborgenheit zurück. Hervorgeholt muß er sprechen. Es ist ein tragisches Moment voller Eigenart und Stärke, daß er noch lebt und Oedipus selber ihn herbeizieht, um seinen Mund zu öffnen. Dann bricht die Katastrophe grauenvoll herein.

Im „Wallenstein" erfolgt die Peripetie nicht unmittelbar nach dem vollendeten Verrath an Pflicht und Eid, doch immerhin durch die vom Helden **unerwartete** Nothwendigkeit, sich nunmehr auch von seinem Liebling Max trennen zu müssen, dessen idealistischen Sinn er unterschätzt hatte, wodurch recht eigenlich den Truppen das erhoffte Beispiel zum Abfall genommen wird. Statt machtvoll im Feld aufzutreten, muß Wallenstein den kläglichen Rückzug nach Eger wählen, dem Verhängniß entgegen. Es ist zu bemerken, daß Schiller in

„Wallenstein's Tod" das tragische Moment wiederholt; das erste besteht im plötzlichen Verschwinden Wrangels, den der Schwankende im letzten Augenblick noch gern zurückgerufen hätte, das zweite im Herabreißen der kaiserlichen Adler und Aufpflanzen Friedländischer Wappen durch die Terzky'sche Soldateska, wodurch das Schicksal der Pappenheimer, Maxens und des Helden entschieden wird.

Auch die Peripetie im „Hamlet" hat einiges Besondre. Zwar fällt sie kunstvoll mit dem tragischen Moment zusammen; der Held, nachdem er fehlgestoßen, sich mit Schuld beladen und in's Unrecht gesetzt hat, muß darauf verzichten, die Racheangelegenheit in eignem Sinne weiterzutreiben, und die Handlung nimmt eine wesentlich andre Richtung, als anfänglich vermuthet werden konnte. Aber Hamlet bleibt zunächst passiv; und man kann nicht wohl sagen, daß er „zur Unthätigkeit fortgerissen" wurde. Dafür übernimmt der Gegenspieler kräftig die Führung zur „Umkehr" (worunter G. Freytag die ganze „fallende" Handlung, Alles was hinter dem Höhepunkt liegt, einbegreift). Der vierte Akt setzt mit dem Auftrage des Königs ein, den Störenfried, der ihm „wie die Hektik im Blute rast," sofort nach England zu besorgen, wo die Tributpflichtigen mit schnellem Gehorsam ihn ohne Weitres tödten sollen. Rosenkranz und Güldenstern werden nicht ausdrücklich eingeweiht, sie bekommen ihr Mandat versiegelt; aber sie ahnen selbstverständlich den Zweck der Zurüstuug und sind herzlich bei der Sache. „Sie buhlten ja um dies Geschäft", sagt Hamlet später von ihnen. Es versteht sich von selbst, daß ein Hauptauftrag scheinbar nebenhergeht, um das Gehässige der Sache zu verdecken; er besteht darin:

„den Rückstand des Tributes einzufordern", wie der König (Akt III, 1) ausdrücklich sagt. Es darf sich also Niemand wundern, daß Rosenkranz und Güldenstern ihre Reise nach England fortsetzen, auch nachdem ihnen Hamlet abhanden kam.

Auf dem Wege zum Schiff begegnet dieser dem Zuge des jungen Fortinbras nach Polen; und an die Gestalt dieses Prinzen, der gleich Laërtes zu einer Folie für Hamlet sein ersonnen wurde, knüpft dieser den letzten seiner bedeutsamen Monologe.

Der Zug selber erscheint ihm grillenhaft und unnütz; beweist er doch eine fast gallisch zu nennende Prahlsucht. Er gilt der „gloire“, nur dieser allein. „Wahrhaft groß sein, — sagt Hamlet, — heißt, nicht ohne großen Gegenstand sich regen.“ Der Zug des Fortinbras aber, der ganz sicher zweitausend Menschen und zwanzigtausend Goldstücke verschlingen wird, geht um ein ärmliches Grenzdorf, das der norwegische Hauptmann, mit welchem Hamlet spricht, „nicht für fünf Dukaten pachten möchte.“ Und doch ist in diesem Unternehmen Etwas, das Hamlet imponieren muß: es ist eine Aktion. Jener darf sich regen, während er gegenüber der Unmöglichkeit seiner Aufgabe zum Unthätigsein verurtheilt, nichts Bessres kann, als sein Schifflein vor dem Winde des Schicksals hertreiben zu lassen. Nicht als ob er an des Fortinbras Stelle ähnlich wie dieser handeln würde. Denn wenn er schon für die Kehrseite der Medallie (von der wahren Größe) das schöne Wort findet: „doch einen Strohhalm selber groß verfechten, wenn Ehre auf dem Spiel,“ so bietet der Text nicht den mindesten Anhalt dafür, daß irgend eine besondre Herausforderung oder Verpflichtung das kriegerische Unternehmen begründet habe. Hamlet nennt es einen „Lumpenzwist“ und fügt hinzu:

„dies ist des Wohlstands und der Ruh Geschwür,
das innen aufbricht, während sich von außen
kein Grund des Todes zeigt!“

Er mißbilligt und verachtet also dies Unternehmen, . . und doch! . .

Ja, und doch: wie konnte man den nun folgenden Monolog so gänzlich mißverstehn!

„Gewiß, der uns mit solcher Denkkraft schuf,
Voraus zu schaun und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
Um ungebraucht in uns zu schimmeln."

Bei Fortinbras schimmelt diese Denkkraft just während seiner Aktion; aber den Menschen imponiert er trotzdem mehr als der unthätige Hamlet, der sich gleich einem Opferthier fortführen läßt. Nicht tiefsinniger konnte dies alte Räthsel gefaßt werden. Ja, weshalb gab uns Gott die Vernunft, die Fähigkeit des Urtheils und des Nachdenkens, wenn wir dadurch verächtlich werden? Wenn jeder Hanswurst sich aufblasen darf vor Einem, der eine übermenschliche Aufgabe begreift und davon abläßt, ununterbrochen wider den Stachel zu löcken, abläßt, gleich einem Ziegenbock die Schaukel zu stoßen, die nur mit verstärkter Gewalt wiederkehrt? Und doch ist es so einfach, plump zu sein, ist es so leicht, dumm wie ein Thier zu handeln, um sich alle die schmerzenden Vorwürfe zu ersparen, mit denen ein reizbares Gewissen und eine blöde Menge den vom Schicksal Auserwählten peinigen. Das gröbste Mißverständniß begeht diesmal nicht ein deutscher Kritiker, sondern der schon vorhin erwähnte Franzose Henri Becque, der nach Prüfung jener Selbstgespräche kurz entschlossen resümiert: Hamlet zaudert, weil er die That an sich verachtet. Nun, ganz genau das Gegentheil steht im Text. Der Monolog schließt:

„. . . . von Stund an trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet".

Die Gedanken sind es, die Hamlet verachten will, sobald sie ihn noch länger in der Aktion hemmen; die That bleibt ihm trotz Allem sympathischer. Zutreffend, aus diesem Entschluß heraus, mit Unterdrückung aller Skrupel eines ankränkelnden Gewissens, ganz ohne jene Selbstqual und Unruhe, die Brandes vor einem Todtschlag an ihm wahrnimmt, beschließt er das Quiproquo, statt seiner die beiden

Nattern in England dranzugeben, sich selbst aber seiner Aufgabe zu erhalten, weil er glauben muß, ihr wenn jetzt nicht, so später, jedenfalls nur lebend dienen zu können. Das Schicksal freilich hat es anders mit ihm im Sinne.

Horatio ist in Dänemark zurückgeblieben, um unmittelbar nach des Freundes Abreise zum Ankündiger des wehmüthigen Idylls zu werden, das als Opheliens Wahnsinn weltbekannt und weltberühmt ist. Ophelia wird in England sehr verehrt; ein Engländer hat den alternden Tieck auf Pistolen herausfordern wollen, um der Ketzereien willen, die er über Ophelien geäußert. Dowden ist hierin nicht mehr orthodox. Er macht sich ein wenig über die Kleine lustig, die, wenn sie ihren Liebsten

„der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
das Merkziel der Betrachter . .“

nennt, in erster Linie doch an die trostlose Zerrüttung seines früher so vortrefflichen Anzuges, an

„die Strümpfe schmutzig
und losgebunden auf den Knöcheln hängend“

zurückdenkt. Sie gehört nicht eigentlich zu jenen bezaubernden Shakespere'schen Mädchen, bei denen der Schlaf der Sinne gepaart ist mit einer vollkommnen Weltklugheit, und die, wären sie nicht so weltklug und schlagfertig, allein schon in der köstlichen Sauberkeit ihrer ganzen Natur einen unangreifbaren Schild gegen jede Verführung besäßen. Ophelia ist die Maienrose am Sumpf, ein holdes Wunder freilich, mit anmuthvollen Zügen; doch was sie uns in der Unschuld ihres Wahnsinns, wie Goethe das genannt hat, ausplaudert, beweist zum mindesten, daß ihre Phantasie durch den Hof von Helsingör geschädigt worden war. Das Lob, das sie dem Prinzen spendet, hat Dowden vielleicht zu satirisch genommen; desto anstößiger bleibt die Leichtigkeit, mit der sie den Geliebten aufgiebt.

Hamlet ist trotzdem auch in diesem Punkt sehr heftig angefochten worden, für seine Kaltherzigkeit gegen Ophelia, und

daß er sie zum Stichblatt seiner Sarkasmen mache, um später mit solcher Gleichgiltigkeit gegen ihr Schicksal in Dänemark zu landen und aufzutreten (einer der glänzendsten Treffer des Herrn Kreyssig, denn von Opheliens Wahnsinn hat der Prinz gar keine Ahnung, ihren Tod erfährt er eben zu seinem Staunen, ihren Vater hat er beweint). Im Ganzen rührt auch dieses grobe Mißverständniß von dem Urfehler her: dem Verkennen von Hamlets Aufgabe. Seit die ihm gestellt wurde, erlosch ihm das Licht des Himmels, und er wandelt in Nacht. Weit ab von ihm, wie auf einem andern Sterne, liegt sein Verhältniß zur Geliebten; die Neigung, die er einmal fühlte, ist als wäre sie nie gewesen. Auslöschen aus seinem Gedächtniß hat er's müssen, um Raum zu schaffen für den einzigen Gedanken an den Auftrag zur Rache, wovon er gleichwohl kein Wort darf verlauten lassen. „Den wahren Grund versteckt er hinter Bitterkeiten, an denen die Erfahrung, die er über die eigne Mutter gemacht, einen so großen Antheil hat. Hineinmischen sich Aerger und Spott über die Zurückhaltung, die Ophelia auf Befehl gegen ihn angenommen, wie sie auf das Geheiß ihres Vaters, widerstandlos und gehorsam den Verkehr mit dem Geliebten abbricht, ihm den Zutritt versagt, seine Briefe ausliefert, ihn zu einem Gespräch veranlaßt, bei dem, wie sie weiß, er ausgehorcht werden soll und welches die Folge für ihn hat, daß der Feind ihn durchschaut und sogleich den Beschluß faßt, ihn nach England zu schicken.

Ja, davon erwähnen die kritischen Ankläger Nichts! Von einer „geistreichen Grille, der er kaltblütig und methodisch das Glück der Geliebten opfre“, reden sie — Angesichts des Medusenhauptes, das Shakespere im Geschick seines Hamlet aufgerichtet hat. Und doch, wie bricht seine Zärtlichkeit für sie in den flehenden Worten aus: „Geh in ein Kloster! Warum wolltest Du Sünder zur Welt bringen? In ein

Kloster geh, und das schleunig!" Nichts Beßres, innerhalb der Zustände, in denen auch sie steht, kann er ihr sagen, in keinen reineren Ausdruck kann seine Liebe zu ihr sich bergend enden".*)

Kaum sind wir mit Opheliens Wahnsinn bekannt gemacht worden, so verkündet ein anstürmender Pöbelhaufe den Eintritt des (heimlich zurückgekehrten) Laërtes in die Handlung. Einen „Meister der Rache" nennt ihn Gervinus, vom Dichter erfunden, um den Titelhelden recht ad absurdum zu führen. Nach dem Text ist es einer der größten Maulhelden und Schaumschläger, die sich jemals wichtig machten. Nachdem er eben „wie ein Ozean" mit seiner Gefolgschaft in den Palast geschäumt ist, genügen ein paar ruhige, doch kluggesetzte Worte eines feigen, aber die Gabe der Repräsentation in hohem Maaße besitzenden Gleißners, um ihn vollständig kirre zu machen. Dann läßt er sich, aus Mangel an Witz und Redlichkeit, zu jenem größten aller Bubenstücke gewinnen: er soll, während eines Kampfspiels auf stumpfe Rappiere, ein zugespitztes benützen und Hamlet niederstechen. Aber nicht blos ohne ein Wimperzucken herzlich einverstanden, erbietet er sich noch, aus seinen eignen Mitteln den Degen zu salben, mit einem Gift, das er für solche Gelegenheiten bei sich führt! Gervinus meint hierzu: „Laërtes, der Mann der gerechten Leidenschaft, übertreffe an Mäßigung den klügelnden Rachekünstler", nämlich Hamlet!! Und das steht nun gedruckt in vielen Auflagen, um das Gemüth empfänglicher Jugend zu verwirren, und wird im Ausland als ein Beweis deutscher Urtheilskraft gelesen. Da ist mir fast Herr Flathe noch lieber, der den Polonius mit Sohn und Tochter kurzweg für eine Gaunerfamilie erklärt und auch an Ophelien nur Heuchelei und ordinäre Spekulation sieht. Ob er auch ihren Wahnsinn

*) Vgl. S. 198 des Buches über Hamlet von Karl Werder, dem ich auch für das Vorhergehende und Folgende viel Wichtiges verdanke.

hierher rechnet, geht aus seiner Schrift nicht ausdrücklich hervor. Mit Opheliens tragischem Tode schließt der vierte Akt.

Der fünfte zeigt uns (als Vorschlag) die beiden Todtengräber in groteskem Verkehr bei der Arbeit und bald den Prinzen mit Horatio im tiefsinnigen Gespräch, dem die ausgeworfnen Schädel den Stoff liefern; wieder ein rechtes Shakespere'sches Stimmungsbild, durchschauert von den Ahnungen des Jenseits, als Vorbereitung für die reiche Ernte, die der Tod am Ende des Stückes hält. Ein Leichenzug kommt, und Hamlet, der von Horatio nicht eingeweiht, ruft: „Was? Die schöne Ophelia?" Dann tritt der Giftmischerlehrling Laërtes auf, spricht zarte Worte an ihrem Grabe, aus denen Eines unzweifelhaft hervorgeht: daß der Dichter sie durchaus im Besitz ihrer physischen Jungfräulichkeit bestatten ließ; doch gleich kommt wieder das Schaumschlagen über den „Meister der Rache", er wünscht einen Grabhügel in der Höhe des Pelikon, des wolkigen Olympos u. s. w., und Hamlet, der ihn wol längst durchschaut hat, angewidert von diesen bombastischen Redensarten, springt zu ihm in die Gruft, um ihn durch Uebertrumpfung still zu bekommen, etwa wie Petruccio sein böses Kätchen zähmt, indem er sie überbietet.

„Ich liebt Ophelien, vierzigtausend Brüder
Mit ihrem ganzen Maaß von Liebe hätten
Nicht meine Summ' erreicht . ."

so ruft er; und

„Beim Element, sag, was Du thun willst.
Willst weinen? fechten? fasten? Dich zerreißen?
Willst Essig trinken? Krokodile essen?
Ich thu's, ich thu's."

Und obgleich der Hof dies Alles, sowol das Geständniß seiner Neigung, der er nicht leben durfte, wie die Aeußerungen seines Grames nur für Wahnsinn hält, so gibt uns Hamlet doch schon in der nächsten Unterredung mit Horatio den Beleg, daß er klar genug zu denken und schnell genug zu handeln versteht.

Abgesehn von der Entsagung in Bezug auf sein ganzes früheres Leben, alle Pläne, Beschäftigungen und Hoffnungen, die ihm theuer waren, einer Entsagung, deren Schnelligkeit und Vollständigkeit, sekundiert und erhärtet durch die Verstörung seines Gemüthes, von seiner Entschlußkraft ein glänzendes Zeugniß ablegt, handelt (d. h. entschließt sich) Hamlet viermal:

1. durch „Anlegen" des wunderlichen Wesens, das seinen Zwecken dient.
2. durch Einfügung der Schauspieler-Gesellschaft in seinen Plan. Auch dies, ein Probestück seines feinen und scharfen Geistes, führt zu einem vollständigen Gelingen.
3. kaum eine halbe Stunde nach jenem Schauspiel, auf dem Zimmer der Mutter, wo er, den König vermuthend, fehlstößt;
4. wenn er die beiden Nattern in den Tod schickt, statt seiner die beiden Schergen drangibt, die sich zu diesem Geschäft gedrängt hatten und recht eigentlich, gleich dem Polonius, dem „schlechten Herrendienst" erliegen, dem sie sich gewidmet hatten.

Sobald Hamlet erzählt, wie er mit einem Gemisch von Kühnheit und Schlauheit, dem schließlich noch der Zufall in Gestalt des Korsaren zu Hilfe kam, sein Stück durchsetzte, läßt die voreingenommene Kritik den Horatio fragen: „Und Güldenstern und Rosenkranz geh'n drauf?" Nun warum nicht gleich mit drei Fragezeichen: „Und Güldenstern und Rosenkranz gehn drauf???" So recht vorwurfsvoll und mit Nachdruck, das wäre Wasser auf die Mühle dieser Kritik. Schade, daß auch jenes eine Fragezeichen schon eine Textverfälschung ist, die sich der gründliche Gervinus hat zu Schulden kommen lassen. Horatio, sobald er unterrichtet ist, sagt nämlich einfach und selbstverständlich: „Und Güldenstern und Rosenkranz gehn drauf." Punktum. 'S ist mißlich, — meint Hamlet im Verlauf, —

„'s ist mißlich, wenn die schlechtere Natur
Sich zwischen die entbrannten Degenspitzen
Von mächtgen Gegnern stellt",

worauf Horatio: „was für ein König!" Sofort hat er den Richtigen heraus; hier spricht der Dichter selbst. Wir werden am Schluß noch sehn, wie wichtig dieser unscheinbare Zwischenruf ist.

Nunmehr erscheint der junge Osrick, und die Handlung frischt auf zur letzten Spannung: wie wird das Kampfspiel verlaufen? Wird der Rächer fallen, ohne sich seiner Aufgabe entledigt zu haben? Wird der Schuldige entschlüpfen?

Dem jungen Osrick gebührt ein eigner Abschnitt. Er ist der geistige Erbe von Rosenkranz und Güldenstern, vom Dichter zur Art übrig gelassen, damit der trauernden deutschen Hamletkritik, wenn sie sich über die beiden „Nattern" und über den „edeln Laertes" sattgeweint hat, doch ein Trost in Thränen bleibe. Hamlet und Horatio machen sich über ihn lustig, obwohl er vielleicht wirklich verdiente, ernst genommen zu werden; denn der spätre Ausruf seines im Kampfspiel fallenden Freundes:

„Gefangen in der eignen Schlinge, Osrick", deutet nur zusehr darauf hin, daß er, Osrick, ein Mitwisser und Mitschuldiger der Gemein heit ist, diesich da vor unsern Augen abspielt, daß er das Giftmischen auf den Wink Serenissimi bald ebenso gut heraushaben wird wie jetzt schon das Liebedienern. Auch er hat natürlich nicht die mindeste Sympathie für Hamlet und würde sich gefreut haben, den allgemeinen Feind auf irgend eine Weise gefällt zu sehn.

Die Art des verhängnißvollen Rapierwechsels hat v. Friesen durch ein gewissenhaftes Studium des Turnierdienstes aufgedeckt. Man mag bei ihm oder Karl Werder nachlesen, durch welches Manöver Hamlet in den Besitz der scharfen und „gesalbten" Klinge kommt. Er verwundet Laertes; gleichzeitig

sinkt seine Mutter um. Sie hat von dem vergifteten Labetrunk genommen, den der König (ein „vornehmer Geist“ nach Börne) für den Prinzen bereit hielt. Er sieht die Gattin, die er nach seinen Begriffen liebt, davon trinken, aber sitzt mit angekniffnen Ohren da, ein vollendeter feiger und Hartherziger Bösewicht, um sich durch eine zu lebhafte Warnung nicht zu verrathen.

Die Kritik hat sich darüber aufgehalten, — und leider stimmt auch der ebenso feinsinnige wie wohlwollende Dowden in diesen Chorus ein, daß Hamlet nicht zustieß, sobald er den König (im dritten Akt, kurz nach dem Schauspiel) im Gebet erblickte. Die Gelegenheit sei so günstig, aber der alte Zauberer rede sie sich aus:

„Hinein Du Schwert! sei schrecklicher gezückt!
Wenn er berauscht ist, schlafend, in der Wuth,
In seines Betts blutschänderischen Freuden,
Beim Doppeln, Fluchen oder anderm Thun,
Das keine Spur des Heiles an sich hat:
Dann stoß ihn nieder, daß gen Himmel er
Die Fersen bäumen mag, und seine Seele
So schwarz und so verdammt sei wie die Hölle,
Wohin er fährt.“

Darauf erhebe sich der König mit dem Bekenntniß, daß er nicht habe beten können.

Der fünfte Akt belegt es, daß dieser Einwand hinfällig ist. Nicht blos, weil Hamlet damals, sobald er zustieß, immer nur den Beweis ermordet hätte — denn erst durch erneute Verbrechen kommt der sterbende Laertes in die Lage, für den eigentlichen Urheber, der selber überhaupt nie gesteht, das Bekenntniß abzulegen, — sondern weil der Verhärtete in der That und buchstäblich bei etwas zehnmal Schlimmerem als Fluchen, Doppeln u. s. w. hinfährt, nämlich mitten in seinem eigensten Geschäft des Giftmischens und Mordens.

Die Königin und Laertes sinken ihm als Opfer zu denen, die schon fielen; seine Schandthaten kamen an den Tag; da endlich bricht auch für ihn die Vergeltung herein; die letzte Kraftanstrengung des Helden liefert ihn. Ich kann nicht umhin, des sterbenden Laertes schon zitierten Ausruf: „des Königs Schuld, des Königs!“ und daß er den Tod seines Vaters Polonius von Hamlets Gewissen nimmt (wer sollte fortan wohl dafür haften wenn nicht Claudius?) hier nochmals heranzuziehn als einen Beweis, daß der gesammte Hof das am alten Hamlet begangne Verbrechen geahnt habe, ja im Stillen davon überzeugt gewesen sei. Welcher Zusammenhang sonst könnte den Sohn veranlassen, von der Schuld an seines geliebten Vaters Fall den Thäter plötzlich freizusprechen? Für den eignen Verrath sollte sein eignes Leben Sühne genug sein. Warum zieht er den Vater hinein, wenn er nicht in der Ehrlichkeit der Sterbestunde Hamlet zu jenem Degenstoß hinter die Tapete für vollkommen berechtigt anerkennen muß?

Horatio hält seinem todten Freunde die Leichenrede:

„Da bricht ein edles Herz! Gut Nacht, mein Prinz,
Und Engelschaaren singen Dich zur Ruh.“

Den Gesandten von England aber, die mit der Botschaft, daß Rosenkranz und Güldenstern besorgt und aufgehoben seien, hinzukommen, um ihren Dank zu heischen, erwidert er (auf das Stichwort „Dank“):

„. . . aus seinem Munde nicht,
Hätt er die Lebensregung auch,
Er gab zu ihrem Tode nie Befehl.“

Wenn nicht, was ganz und gar ausgeschlossen ist, Horatio vom Dichter plötzlich als doppelzüngig oder kopflos hingestellt werden soll, so kann auch das eben nur den Sinn haben: es giebt im ganzen Stück einen einzigen Mörder: den König. Er mordet alle. Denn immer, wo ein recht böser Mensch gehaust hat, hinterläßt er ein Trümmerfeld, sei es sittlicher,

wirthschaftlicher oder physischer Art. Wenn er zu handeln beginnt, werden bald durch unglückliche Verknüpfung scheinbar unabhängiger Thaten Schuldige und Unschuldige verstrickt sein und einem Geschick erliegen, das gerade durch diesen Umstand tragisch wird. So wenigstens hat Goethe das aufgefaßt.

Durch Fortinbras aber, den siegreichen Kriegsmann, läßt der Dichter die Grabschrift dessen verlesen, den er wie keinen andern seiner Helden begabt und ausgestattet hat. Den er mit ganzer Liebe, doch zugleich mit unerbittlicher Strenge durchs Leben führte, wie sollte er dem wohl im Tode die Gerechtigkeit versagen? Sie lautet:

„denn er hätte,
Wär er hinaufgelangt, unfehlbar sich
Höchst königlich bewährt.“

Schauen wir von hier aus noch einmal nach dem Drama zurück, so merken wir, wie es athemlos dahinfährt, ohne Aufenthalt, wie es „der Sturm Gottes, von Höll und Himmel her zugleich brausend, jagt.“ Und dieses Stück, das man gerade wegen seiner gedrungnen Aktion, wegen des ungeheuren Ringens seiner aufgebotnen Willenskräfte bewundern muß, — es ist von Schlegel ein räthselhaftes „Gedankentrauerspiel“, von Rümelin zuguterletzt noch für mangelhaft, für eine mißrathne Arbeit erklärt worden, zumeist wohl, weil über dem Deuten Shakesperes der Text selber vernachlässigt wurde; weil man, sich immer nur an die fünf Monologe Hamlets klammernd, keinen Blick mehr hatte, um das Ganze zu würdigen.

Und nun noch einmal zu seinem tiefern Sinn. Shakespere, der an eine höchste Vernunft, eine den Dingen innewohnende Gerechtigkeit glaubte, schrieb niemals ein Stück, das so voll gewesen wäre von wirklicher und tiefgründiger Gottergebenheit.

Seinen Julius Cäsar läßt er einmal sagen:
„Von allen Wundern, die ich je gehört,
Scheint mir das größte, daß sich Menschen fürchten,
Da sie doch sehn, der Tod, das Schicksal Aller,
Kommt, wann er kommen soll."

Und doch, ist es nicht viel wunderbarer, daß es Menschen giebt, die einen Mißerfolg beklagen, da doch jeder von uns, der dieses Leben mit einigem Willensaufwand gelebt hat, es oft genug erfuhr, wie just ein scheinbares Mißlingen schon nach Jahresfrist ein andres Gebiet annahm, bis wir es segnen lernten, während umgekehrt ein Glücksfall die Keime der Entartung und des Verderbens für uns in sich barg? Woher nun diese Jagd und Raserei, dieses Abhetzen der fiebernden Hirne? Würde nicht, bei endlich geklärter Einsicht, unser Leben Etwas von der Ruhe und dem Adel gewinnen, Etwas von jener Fassung, die es sehr wohl auszeichnen kann, und ohne die es eine so widerwärtige Quälerei wird?

Von dieser Weisheit ist „Hamlet" voll. Nicht blos in seinen Sprüchen, sondern zumeist in dem Fehler des Helden, in dem nur scheinbar nie wieder einzubringenden Verstoß gegen seine Aufgabe.

„. . . Laßt uns einsehn,
Daß Unbesonnenheit uns manchmal dient,
Wenn tiefe Plane scheitern."

Das ist der Punkt: das Scheitern tiefer Plane, wenn eine höhere Macht nicht mitthun will. Durch den ganzen ersten Theil hat Hamlet seinen armen Kopf darum zergrübelt und zermartert: „wie straf ich den Sünder?" Er handelt — und taumelt zurück vor der Erkenntniß, wie schwer, nein wie ganz unmöglich das ihm Auferlegte ist. Aber sein anscheinender Fehler erlöst ihn von seiner Last. Denn nun beginnt der Schuldige selber zu handeln und stürzt sich mit Windeseile

in's Verderben, so vollständig, wie es Hamlet allein nie vermocht haben würde.

Und hier liegt auch das „trübe Problem" verborgen, von welchem Goethe in seinen alten Tagen zu Eckermann sprach; das trübe Problem, „das, man möge davon sagen, was man wolle, auf der Seele lastet." Warum, wenn wir doch zum Handeln geboren wurden, gab uns der Himmel Gewissen, warum Nachdenken (conscience)? Conscience „macht Feige aus uns Allen" (dieses „aus uns Allen" hat die deutsche Hamlet-Kritik fortwährend unterschlagen, um es ganz allein auf dem „zaudernden" Dänenprinzen sitzen zu lassen); und handeln wir ohne conscience, so werden wir wie die Thiere und stoßen blind zu. Wär es nicht besser, ganz aufhören zu handeln? Aber Hamlet entschließt sich lieber, die Gedanken zu verachten, weil ihm die That sympathischer bleibt.

Nein, man darf über der breiten Ausführung dieser Ideen vom Zweck des Daseins, dem Mißverhältniß zwischen Willen und Vernunft, Ausführungen, die dem Helden zuweilen einen philosophischen Anstrich geben, man darf darüber nie vergessen, wie kräftig Hamlet doch zugreift und wie schnell das Ganze verläuft. Traurig, das unter soviel feinen und bedeutenden Köpfen, die ihm nachgesonnen haben, kaum Einer war, der sich diesen Menschen für seine glücklichen Tage, die Tage seines elastischen Frohsinnes zu ergänzen verstand. Ach, welch ein prächtiger Bursche muß dieser Hamlet vor Beginn der Tragödie gewesen sein! Wie voll von Mutterwitz, welch ein warmer Freund, wie gutherzig, wie bereit zu allem Tüchtigen und Gesunden. Mit ihm Rapiere zu kreuzen, bis man dampft, mit ihm über die Haide zu jagen, wettzulaufen, auf's Meer hinauszuschwimmen, bis man vom Ufer aus die Köpfe nicht mehr sieht, oder in der Dämmerung am Waldesrand das Wild zn belauern. . . Und dann wieder in der Stadt mit ihm, auf der Universität. Mit ihm beim Becher zu singen, ihn im

Debattierklub reden zu hören, mit ihm das neueste Stück, das letzterschienene Buch durchzuhecheln, mit ihm den schönen Mädchen nachzugehn und Nachts ein Ständchen zu bringen! Dann mit ihm als Mann die großen Fragen der Politik und Verwaltung, des Wohlstandes, der nationalen Gewohnheit und Ueberlieferung zu erörtern, mit ihm zu verfechten, was der Entwickelung dient, die alten Perrücken ins Schütteln zu bringen, die feisten Rücken der Borniertheit zu bläuen und der Bosheit auf die Hühneraugen zu treten! Nein, wahrhaftig, Ihr Herren Gervinus, Kreyssig und Flathe, Ihr habt von diesem goldnen Menschen ja gar keine Ahnung gehabt.

Ich kannte in bessern Tagen Einen, der ihm ähnlich war; ich selber noch jung und unreif, am Beginn der großen „Reise um sich selbst", tief unter ihm mit Nichtigkeiten beschäftigt, seine schöne Eigenart mehr genießend als begreifend. Er war ein Schwabe von Geburt, kein ganz so feuriger und rücksichtsloser Idealist wie der Held des Trauerspieles, aber mit der ganzen stillen Anmuth und Schalkheit seiner Heimath begabt, klug und doch harmlos, streng gegen sich und mild gegen Schwächere, die Seele seines Kreises, fleißig im Hörsaal und doch gerne beim Wein, elegant auf dem Fechtboden, leutselig und beliebt gleich unserm Prinzen und, ganz wie Hamlet, ein wenig kurzathmig. Sein Vater wurde krank und mit jener Unerbittlichkeit, mit der gute Väter an die Sorgfalt der Ihrigen die höchsten Anforderungen stellen, keine fremde Hand um sich duldend, zwang er den Sohn, Monate lang Nachtwachen zu thun, bis auch seine Spannkraft nachließ und er „seine Munterkeit verlor".

Er steht jetzt an einer großen deutschen Hochschule als Chirurg in erster Reihe und hat, glaub ich, in ganz Deutschland die leichteste Hand, ein Liebling der Frauen, eine Freude der Weisen, ein Aergerniß allen Pedanten und Nachtmützen. Ihm ist ein bescheidneres Loos gefallen als jenem unglücklichen

Königssohn. Und doch, wer wollte die Söhne von Königen noch beneiden, blickt er auf Hamlet? Denk ich an ihn, dann summen mir die Glocken Vinetas in der Tiefe, ich traure um eine Welt voller Jugendlust und Schönheit, die dort versank, und in der bewegten Brust zittert des Dichters inbrünstiger Seufzer:

Es singen und klingen die Wellen
Des Frühlings wohl über mir.
Doch seh ich so wackre Gesellen,
Die Thränen im Auge mir schwellen —
Ach Gott, führ uns liebreich zu Dir!

---

## Kapitel XI.

# Dowden und Conrad über „Hamlet“.

---

Fassen wir kurz zusammen, was an technischen Eigenheiten in unserm Drama besonders klar hervortrat, so finden wir Folgendes:

Den ersten Akkord kräftig angeschlagen, wie sich's gehört. Der „spannende“ Kommandoruf der Wachen, das Erscheinen des Geistes erregen den Hörer und bereiten ihn auf die Schauer des Kommenden vor.

Dann eine Eröffnungsszene von wundervoller Gedrungenheit. Hier läßt der Dichter den Helden, bevor er ihn mit seiner Aufgabe belastet, einmal noch unbefangen sein Wesen aussprechen. Shakespere, im Gegensatz zu vielen Deutschen, liebt es, seine Figuren derart noch ein paar Augenblicke frei herumspielen zu lassen, bis plötzlich der Himmel sich ganz verdüstert und das Wetter losbricht. Ibsen in der „Nora“ hat das sinnvoll nachgeahmt.

Dann kehrt im Doppelschlag, verstärkt, das aufregende Moment noch einmal wieder: Hamlet spricht den Geist, von dem ihm berichtet wurde. Von nun an ist er befangen.

Die Einführung der Gegenspieler erfolgt früh (bei den Franzosen meist im zweiten Akt oder später). Sie betheiligen sich mäßig an der Steigerung, die in vier Etappen sich vollzieht;

1) Hamlet soll Aufpasser bekommen;

2) er beschließt, den König durch ein Schauspiel auf die Probe zu stellen;

3) die Gegenspieler prüfen Hamlet und schöpfen Verdacht;
4) das Schauspiel im Schauspiel.

Dieses führt zur Höhe der Handlung. Der König ist vor Hamlet und Horatio entlarvt. Auf der Höhe verweilt das Stück, sie ist doppelgipflig. Im Sattel zwischen den beiden Höhen sehen wir den König betend, Hamlet in seinem Rücken. Dann steigen wir zur zweiten Kuppe, der erschütternden Unterredung des Sohnes mit der schuldigen Mutter.

„Hamlet“ hat das Bezeichnende, daß das tragische Moment just auf dieser Höhe eintritt, was die Wahrscheinlichkeit der stärksten Wirkung für sich hat. Die Natur des Tragischen ward bereits im dritten und auch im vorigen Kapitel kurz erwähnt. Es bedeutet immer, daß dem Helden, gleichviel aus welchen Gründen, seine eignen Thaten (Entschlüsse) über den Kopf wuchsen, daß er die freie Wahl verloren hat, daß Alles, was er beginnt, nur noch hazard-mäßig ist, daß es vielleicht für ihn, sehr wahrscheinlich aber (nach den getroffnen Voraussetzungen) gegen ihn ausschlagen wird. Romeo und Julie z. B. sind in die Lage gekommen, daß ihr Leben von einer ganz abenteuerlichen und frevelhaften Maßregel des kopflosen Paters abhängt. Daß Mißlingen des Anschlages (daß Julie einen Schlaftrunk nimmt, den sie nicht kennt und dessen mögliche Wirkung sie nicht entfernt voraus berechnen kann) empfindet der Hörer kaum als Ungerechtigkeit, und wenn er im „Hamlet“ nicht mit der selben Klarheit fühlt und erkennt, wie (nach Gustav Freytag) „die Gottheit, die unser Leben leitet, auch wo sie das einzelne Dasein zerbricht, in liebevollem Bündniß mit dem Menschengeschlecht handelt,“ so wirkt das tragische Moment hier nur um so furchtbarer. Warum muß Hamlet im Blute waten? Er hat das nie gewollt. Aber seine That fällt auf ihn zurück. Damit beginnt die „Umkehr.“

Freytag hat diese Umkehr (die fallende Handlung) in „Hamlet“ schwach befunden. Karl Werder, dem ich folge,

war andrer Meinung. Dafür hat der Erste um so schöner entwickelt, wie die Katastrophe ohne die mindeste Anstrengung des Dichters, nur aus der Macht der geschaffnen Bedingungen, hereinbricht, bis, nach der letzten Spannung im Kampfspiel, eine lang nachwirkende That (die Ermordung des Königs) die Befangenheit des Helden aufhebt.

Hier recht eigentlich tritt es zu Tage, daß die That nicht (wie viele Anfänger irrthümlich glauben) dramatisch, sondern geradeswegs umgekehrt dramatisch wirkt. Wenn es das Vorhaben des Dramatikers ist, seinen Helden mit einer Aufgabe oder einer Versuchung zu beladen, ihn zu verstricken und befangen zu machen, so löst die That die entstandne Spannung und macht den Helden von seiner Befangenheit frei. Die That kann vom Augenblick, da sie geschah, dramatischen Werth nur erhalten durch die Empfindungen, die von ihr aus in den Auftretenden wachgerufen werden und sich möglicherweise wieder zu einer erneuten Spannung, zu Plänen und Entschlüssen verdichten.

Es steht damit durchaus nicht im Widerspruch, daß manche „Thaten“ mit Vorbedacht recht in den Mittelpunkt der Handlung verlegt werden, so die Ermorderung Cäsars. Sie will und muß der Zuschauer mit eignen Augen sehn. Dramatisch an ihr sind aber nicht die Wunden, die Cäsars Leib bedecken; dramatisch allein sind die Gefühle des Antonius bei ihrem Anblick, die sarkastischen Wendungen, mit denen er die Verschwornen hechelt, weil ein Racheplan sofort in seinem Busen keimt, und die mehr stolze als praktische Erlaubniß des Brutus, Jenen ungestört die Leichenrede halten zu lassen, ein Entschluß, der die Mörder Cäsars in's Verderben stürzt.

Dagegen hat mit ebensoviel Takt Schiller die Ermordung Wallensteins hinter die Szene verlegt und Karl Werder hat dem Dichter eine seiner größten Feinheiten daraus abgeleitet, daß wir nicht zu Zeugen dieses kläglichen Unterganges

gemacht werden, sondern Wallenstein immer nur als den Blühenden, Ungebrochnen, seinem Stern Vertrauenden vor uns sehn, über dessen braunem Scheitelhaar „die schnellen Jahre machtlos hingegangen", ja der noch im letzten Augenblick, da drüben schon im Bankettsaal die Freunde sinken, die Lichter verlöschen, sich, rein körperlich ermüdet, zur Ruhe legen will, um „einen langen Schlaf zu thun" und morgen frisch an's Werk zu gehn, . . nach Menschenart, morgen! . .

Ich erwähnte schon das „Größenbad", zu welchem das Studium „Hamlets" gut ist. Ein solches Studium ladet zur Einkehr und beflügelt zugleich die Phantasie.

Der Neuling, wenn er von „Wichtigkeit und Größe der Handlung" hört, denkt leicht, daß große historische Namen Größe verbürgen, daß wichtige Ereignisse auch auf der Bühne genau so wichtig seien wie in der Geschichte. Aber welch ein fundamentaler Irrthum ist das! Ein Krawall in Cottbus kann zehnmal dramatischer sein als eine Revolution in Berlin, der Fall eines Ministers in Anhalt auf der Bühne zehnmal wichtiger erscheinen als ein Kabinettwechsel in Preußen, der Kutscher oder Koch eines Kaisers tragischer enden als der Kaiser selbst. Wichtigkeit und Größe werden eben nur erreicht durch die menschlichen Einzelschicksale, die zur Entscheidung stehn. Weiß der Dramatiker uns für gewisse Menschen zu erwärmen, so werden sie wichtig; steht (in unsern Augen) für diese Menschen viel auf dem Spiel, so werden sie groß.

Und doch, obwohl er uns so wie kein Andrer zwingt, für seine Helden und Heldinnen zu hoffen oder zu bangen, ist vielleicht die wirksamste aller technischen Besonderheiten, die der Meisterschaft Shakesperes eigen und zumal im „Hamlet" zu belauschen sind: die völlige Unabhängigkeit des Dichters von seinen Geschöpfen.

Ein geistreicher Franzose hat einmal von Bismarck ge-

sagt, daß er seine Leidenschaften wie seine Gliedmaßen gebrauchte. Das heißt: er konnte sie beliebig heraufbeschwören, um sie dann für bestimmte Zwecke verstandesgemäß zu verwenden. Aehnlich ist Shakespere Herr aller seiner poetischen Kräfte. Er schildert jede Leidenschaft mit dem treuesten Ausdruck, aber niemals im Zorne den Zorn. Stets steht er über seinen Gebilden. Er führt sie uns vor, er rückt sie in jede mögliche Beleuchtung, er zeigt sie in jeder charakteristischen Bewegung, ganz wie ein pathologischer Anatom uns eine Reihe von Präparaten vorlegt, die einen bestimmten im Körper sich abspielenden Krankheitsprozeß in seinen verschiedenen Stadien besonders gelungen illustrieren. Aber niemals wird Shakespere lehrhaft; niemals nimmt er für irgend eine Figur Partei. Niemals will er uns aufdringlich irgend welche sittlichen Wahrheiten einprägen, sein Zweck scheint immer nur, „durch die Vorführung eines Stückes Menschenleben und der es umgebenden Naturkräfte das Gemüth frei zu machen, es zu erregen und uns die Brust zu erweitern. Er tritt dem Erscheinen und dem Einfluß des Bösen nicht mit einem allgemeinen Wegleugnen entgegen, sondern durch das Vorführen menschlicher Tugend, Treue und aufopfernder Liebe.“*) Niemals beantwortet er deshalb auch die großen Fragen, die er aufwirft. Sobald er eines der furchtbaren Probleme, die das Leben der Menschen beherrschen, in greifbarer Deutlichkeit und Klarheit formuliert hat, zieht er sich zurück. „Der Rest ist Schweigen.“ Er, der ultima Thule erreicht hat, er kennt genau die Grenzen des menschlichen Verstandes. Stets schließt er mit einem Rückblick, niemals mit einem Ausblick nach etwas weiterhin Liegendem.

Keine Gestalt aber kann für die gelungne Selbstbefreiung Shakesperes, für die Herrschaft über sein eignes Blut beweisender sein als Hamlet, dieser ihm Aehnlichstgeborne, über

---

*) Dowden pog. 196 u. 201.

den alle väterlichen Geistesschätze verschwenderisch ausgeschüttet sind. An Willenskraft, an Pflichtgefühl, an Reinheit der Empfindung, an Schärfe des Urtheils, an Herzenswärme, an Gottesfurcht, an Kindesliebe, an Bildung und Anmuth des Wesens, an Erfindung und Witz kommt kein zweiter Jüngling, den Shakespere schuf, dem Hamlet gleich. Er gab ihm Alles außer Glück, d. h. Gelegenheit zu fruchtbarer Bethätigung seiner Kräfte. Und doch wie unparteiisch hat er ihn geführt, unter dem Druck eines furchtbaren Geschickes, wie es der höchste Wille dem Dichter gnädig ersparte. Diesen zu preisen, seinen eingebornen Sohn aber anzugreifen, ist gerade so verkehrt, als ob man George Eliot loben und Maggie Tulliver verwerfen, als ob man Holtei bewundern und den Anton aus den „Vagabunden" verachten wollte. Wie schlicht und bescheiden ist Hamlet, wenn er traurig sagt: „ich für mein armes Theil, seht Ihr, will beten gehn". Peinlich berührt es, wie der Zauber dieses bei aller Ueberlegenheit so natürlich und einfach bleibenden Götterkindes gerade von deutschen Erklärern so wenig empfunden werden konnte, daß seine schließliche Anerkennung nur durch jene Unverwüstlichkeit möglich wurde, die jedem echten Dichterwerk innewohnt und alle Leistungen des Unverstandes siegreich überdauert.

Freilich, sieht man die Herren Gervinus, Kreyssig und Flathe den „Hamlet" auslegen, so hat man zuweilen den Eindruck, als ob ebensoviel Chinesen einen an ihren Strand verschlagenen Europäer plünderten. Es liegt mir dabei fern, vergangnen Generationen vorwerfen zu wollen, daß sie noch nicht mit unsern Augen sahen, nicht schon unsre heutigen Hilfsmittel zur Verfügung hatten. Niemand wird dem Irrthum Goethes die gebührende Ehrfurcht versagen. Aber was an den Leistungen jenes Dreibundes nur um so tiefer verletzte das ist die Lieblosigkeit der Gesinnung. Es ist, als ob ein stiller Aerger über die unbestreitbare Genialität

ihres Opfers, seinen gänzlichen Mangel an Feierlichkeit, an Ehrfurcht vor hohlem Pathos und wichtigem Wesen die Herren Philister antriebe, nun wenigstens seine „Charakterlosigkeit" nachzuweisen. Es hat mich nicht gewundert zu hören, daß auch Bismarck den Vorzug hatte, von Gervinus zeitlebens gehaßt und befeindet zu werden. Gegen Hamlet führt er seine Sache, wie ich leider berichten mußte, ohne Fleiß, ohne genügende Kenntniß der Akten, mit Anwendung kleiner Kniffe, gleich einem schlechten Advokaten; Karl Werder aber trat als Richter in ihr auf, und er sprach Recht. Wie nun steht es in der Heimath des Dichters?

Das Buch von Dowden ist vor etwa zwanzig Jahren aus Vorlesungen, die der Verfasser in Dublin hielt, hervorgegangen, fünf Jahre später in guter Uebersetzung auch bei uns verbreitet worden.*) Es ist ein weltmännisches Buch, das Gelehrsamkeit, eindringliche Lebenserfahrung und Geschmack vereinigt, tief und klar geschrieben, voller Begeisterung und Verständniß für seinen Heros, dabei kurz. Dowden erblickt in Shakespere die nothwendige Ergänzung des Christenthums. Dieses beschenkte die Welt mit dem Vorbilde der Selbstaufopferung und Duldung, es predigte Nächstenliebe auf Kosten der eignen Persönlichkeit, es führte für lange Jahrhunderte zur Abkehr von der Welt und Verachtung alles Fleisches. Shakespere ruft auf zur Thatkraft, sucht das Gesicht des Menschen der Erde zuzukehren, giebt ihm das Bewußtsein, daß bei genügender Selbstzucht und Herrschaft über die eignen Leidenschaften Großes und Schönes zu erreichen, Segen für alle auf dieser köstlichen Erde zu verbreiten sei. Der Gott, den er glaubt, ist geheimnißvoll, doch von höchster Gerechtigkeit. Weniger im „Hamlet", wo sein Walten die kurzsichtigen Pläne des

*) „Shakespere, sein Entwickelungsgang in seinen Werken," von Edward Dowden, übersetzt von Wilhelm Wagner, Heilbronn, Verlag von Gebr. Henninger 1879.

Menschen beschämt, als in jener herrlichen Komödie,*) deren Heldin Helena sich also vernehmen läßt:

„Oft ist's der eigne Geist, der Rettung schafft,
Die wir beim Himmel suchen. Unsrer Kraft
Verleiht das Schicksal Spielraum; nur dem Trägen,
Dem Willenlosen stellt es sich entgegen," —

hier sucht Dowden das eigentliche Glaubensbekenntniß seines Dichters. Ich möchte hervorheben, daß Helena ausdrücklich sagt: „oft ist's der eigne Geist", nicht etwa: stets. Trotzdem bemängelt auch Dowden dem Dänenprinzen die Neigung, „den Antheil, den der bewußte Wille und die Fürsorge des Menschen an den Ereignissen haben, auf ein Minimum herabzusetzen." Er ist somit im entscheidenden Punkt doch auf Seiten Flathes und Kreyssigs, und obwohl er die Vorlesungen von Karl Werder kannte (denn in einer Anmerkung erwähnt er sie als „glänzend") steht in dem ganzen Buche kein Wort von der Aufgabe Hamlets und ihrer ungeheuren Schwere.

Wie ist das möglich?

Ward schon je eine Tragödie geschrieben, und selbst die schlechteste dürfte sich solcher Sinnlosigkeit nicht zeihen lassen, in welcher die Ermordung eines Schuldigen vorkäme, ohne daß die Schuld für das Stück und für die handelnden Personen zur Evidenz gebracht worden wäre? Muß man denn immer vergessen, daß es nur ein Geist ist, der zu Hamlet spricht, daß ganz Dänemark diesem ins Gesicht lachen würde, sobald er sich auf einen solchen Zeugen beriefe? Vergessen, daß der hartgesottne König sich eher die Zunge abbeißen würde, als gestehn? Das ist ja einer der allerfeinsten Züge im Stück, daß der Dichter den Verbrecher nur im Selbstgespräch bekennen läßt. Wir, die Zuhörer, sind wiederum eingeweiht, ganz wie bei der Erscheinung des Geistes, aber diesmal ist es selbst Hamlet nicht. Von Evidenz kann gar keine Rede sein.

*) „Ende gut, Alles gut."

Daß doch selbst so scharfsinnige und akkurate Leute wie Dowden nicht imstand oder nicht Willens sind, sich die ganze Angelegenheit in einen gewöhnlichen Zivilprozeß zu übertragen! Wo wäre denn schon je ein Mörder verurtheilt und gerichtet worden, gegen den Niemand zeugt und der selber nicht aussagt? Und ein König sollte unter solchen Umständen mit dem Schein des Rechtes abgestraft werden können?

Aber Hamlet „der Zauderer" begeht nun in der That Etwas, das ihn in Dowdens Augen höchlich kompromittiert. Sobald der Geist ihn zur Rache aufgerufen hat, zieht er statt des Dolches gar die Schreibtafel, um sich zu notieren, daß man lächeln kann und doch ein Schurke sein. Er wußte das früher noch nicht und macht sich „einen Knoten in's Taschentuch", wie Hebler sehr fein bemerkt hat.

Dieser neue Vorwurf rührt, außer von grundsätzlicher Voreingenommenheit, wahrscheinlich davon her, daß die Herren Kritiker eine Qualifikation zur Hamletauslegung, die Karl Werder in hohem Maaß eigen war, nicht besaßen: sie waren keine Schauspieler. Das hastige, unter Hohnlachen gerufne:

„my tables, my tables!" . . .

das bedeutet doch nicht positiv und grobsinnlich: „jetzt bringt mir schnell eine Schreibtafel her", sondern: „die Sache ist ja kostbar, . . das müßte man sich eigentlich notieren!" Der Hamletspieler, sagt Karl Werder, muß, mit seinem Stift ein paar mal in die Hand tupfend, dies Schreiben andeuten. Hamlets Ohnmacht schreit auf und schafft sich in dieser symbolischen Handlung Luft. Mit dem Degen darf er den König nicht erstechen, aber zu Papier hat er ihn nun gebracht. „Da steht Ihr, Oheim!"

Es ist damit einer jener unauslöschlichen Eindrücke für's Auge geschaffen worden, an denen Shakespere so überreich ist. Was er für ein Bildner war, das merkt man so recht, wenn man die unendliche Reihe von Situationen durchläuft, die er

mit seinen Menschen belebt hat und die sich unsern Sinnen unvergänglich einprägen, wenn man sie einmal sah: Julia auf dem Balkon und später im Sarge, Othello vor dem hohen Rath und dann mit dem Dolch in der Hand, die Vorhänge von Desdemonas Bett wegziehend; Falstaff prahlend: so lag ich und so führt ich meine Klinge; Shylock sein Messer an der Sohle wetzend; Viola im Streit mit dem Junker v. Bleichenwang; den ausgestoßnen Lear auf der Haide; Richard III. die Wittwe in Trauerkleidern werbend, der er den Gatten erschlug; Richard II., wenn er sich den Spiegel kommen läßt, um sein der Majestät nun entkleidetes Antlitz zu betrachten, und den Spiegel dann zerwirft. Ach, diese Fülle scheint unerschöpflich, und Goethe, als er Illustrationen zu Shakespeares Dramen durchmusterte, hielt seine Beschämung vor solchem Reichthum nicht zurück. „Hamlet" zumal ist voll davon. Wenn der Prinz zum lärmenden Laërtes ins Grab der Ophelia springt oder vorher, in Opheliens Schoß liegend, die „Mausefalle" erklärt, ist er nicht bildnerischer als da er ruft: „my tables, my tables!" Leider hat auch diese Aktion herhalten müssen, um ihm die schlimmsten Charakter- und Verstandesfehler daraus abzuleiten.

Im Allgemeinen aber ist Dowden seinen deutschen Kollegen (Karl Werder ausgenommen) doch weit voran gewesen. Er hat herausgefühlt, wie „Shakespere weiß, daß der Erfolg der engbegrenzten, bestimmt und positiv angelegten Natur keine Entehrung für das Unglück der feineren Naturen ist, für welche das Problem des Lebens verwirrender, die Prüfungen der Welt strenger und subtiler sind." Einmal ist er nahe daran, der ganzen Wahrheit auf die Spur zu kommen, wenn er sagt: „Hamlet thut einen seiner Quälgeister nach dem andern ab, er hat überschäumende Thatkraft, er nimmt Jeden einzeln vor und ist Mann für alle." Leider kommt gleich ein Rückfall; dann kann er sich des Helden,

wenn auch nicht ganz zusammenhängendes, so doch energievolles Handeln gegen den Schluß hin nur dadurch erklären, daß Hamlet sich jetzt „ins Handeln verliebt" habe!! Der Urfehler liegt eben in der mangelnden Einsicht in die Voraussetzungen des Stückes. Das ist doch unmöglich, daß Hamlet im dritten Akt „seinen Triumph feiert", wenn er sich während der ersten Akte wirklich nur wie Hans der Träumer herumstieß, der „noch nie einen Entschluß gefaßt und eine That ausgeführt hatte, . . der nicht einmal einen Gedanken in sicherm Besitz halten kann".

Das Beste, was Dowden bringt, liegt in dem Satze, „daß nur Jemand, der Hamlets Stärke in sich fühlt, von seiner Schwäche reden dürfe", demnächst in dem Zugeständniß, daß eines der tiefsten Kennzeichen der Natur des Prinzen die Sehnsucht nach Aufrichtigkeit sei, nach Wahrheit in Gesinnung und Manieren, eine Abneigung gegen alles Falsche, Affektierte und Uebertriebne. Eben deshalb kann Hamlet es Ophelien nicht verzeihen, daß sie sich als Spionin gegen ihn verwenden läßt und auf seine Frage: „Wo ist Euer Vater?" ihn mit einem: „Zu Haus, o gnädiger Herr", gründlich anlügt. Der Vater horcht, wie sie ganz genau weiß. —

Soll man es trotz allebem bedauern, daß Shakespere nicht deutlicher war? Daß Hamlets letzte Bitte an Horatio:

„. . . erkläre mich und meine Sache
Den Unbefriedigten. ."

fast drei Jahrhunderte unerfüllt blieb, bis an Stelle des Freundes, der nur vor den Dänen hinter der Szene, nicht vor den Zuschauern zu Worte kommt, Karl Werder und, am nachdrücklichsten und befriedigendsten, erst dieser Tage Hermann Conrad*) das „Räthsel" unsres Trauerspiels löste? Des Helden Verdacht:

*) Preußische Jahrbücher, Febr. und Juli 95.

„welch ein verletzter Name, Freund,
Bleibt Alles so verhüllt, wird nach mir dauern?"

hat sich leider in ganz anderm Sinn erfüllt, als jenen Worten zu Grunde lag. Noch 1889 konnte Prof. Paulsen sich zu der Behauptung versteigen: „Hamlet hat Freude daran, das Böse zu sehn und zu sagen", — und Karl Werder's Buch war erschienen! Da wird uns plötzlich, wie ein Geschenk des Himmels, der Nachweis geliefert, daß, wenn je ein Künstler, so Shakespere im „Hamlet" nach zeitgenössischen Modellen gearbeitet hat, daß dem Helden eine der saftstrotzendsten, edelsten, bezaubernđsten und doch unglücklichsten Persönlichkeiten, die jemals athmeten, als Vorlage diente.

Der Beweis, den Hermann Conrad auf Grund längst vorhandner, doch schlecht benutzter Materialien und einer von reiffster Menschlichkeit gesättigten, von gesundem Urtheil durchleuchteten Textkritik geliefert hat: Daß Hamlet Niemand anders war als Robert Essex, dieser Beweis ist zwingend, wenn auch Conrad es bescheiden ablehnt, ihn juristisch geführt zu haben, weil dazu die Aussage Shakesperes oder eines Vertrauten von ihm unerläßlich sei. Für Viele, die ich sprach, sind Conrads Arbeiten eine Quelle innigster Erquickung gewesen, Manchem gewiß eine Belohnung. Hamlets Partei sammelte sich nur langsam in Deutschland; wer ihn liebte, mußte viel Unglimpf hinnehmen. Karl Werder hat ihn geliebt, wenn Einer von uns; er hat mit dem Hamlet-Problem gerungen wie Jakob mit dem Engel des Herrn; sein Werk ward ihm gesegnet; er hat, wenn Tausende, alter Ueberlieferung getreu, seinen „wunderlichen Versuch, die Sache völlig auf den Kopf zu stellen", belachten, Hunderten die Augen thatsächlich geöffnet. Nur Gewißheit hat er Keinem verschafft, daß nicht doch vielleicht ein exzentrischer Dichter lediglich seine Phantasie spielen ließ. Da tönt es uns wie eine frohe Botschaft entgegen: Gewißheit ist vorhanden. Es ist gelungen,

jenen Wundermenschen, wie Hermann Conrad so treffend sich ausdrückt, „irdisch dingfest zu machen“, Seinesgleichen hat gelebt. Wohl uns, daß es Seinesgleichen giebt; weh uns, wenn wir nicht endlich lernen, sie auch gewähren zu lassen; nicht blos sie zu dulden, sondern zu Führern auszurufen.

Robert Essex ward auf's Schaffott geschickt von jener lüsternen, eiteln, giftigen Greisin, die die Engländer noch heut als ihre gute „queen Bess“ verehren. Aber das war nicht seine Tragödie. Er achtete, gleich Hamlet, sein Leben „keine Nadel werth“ und schritt zum Tode mit der Ruhe des Stoikers, mit der Demuth des Christen. Seine Tragödie war sein Leben.

Wem die erste Erfahrung, sobald er zur Reife kam, den Glauben an die zärtlich geliebte Mutter für immer erschüttern muß, auf dessen Frohsinn fällt ein Mehlthau. Schwermuth, wenn sie auch seine überschäumende Lebenskraft und Lebenslust nicht zu brechen vermag, wirft fortan ihre Schatten über seine Züge. Lady Essex hatte ihren hochsinnigen Gatten, jenen „Mann, nehmt Alles nur in Allem“, verrathen, während er in Irland Krieg führte. „Die Schwachheit der Weiber“ verdüsterte sein letztes Lebensjahr. Er starb in Dublin; wie ganz England annahm, an einem Gift, daß der Verführer seiner Gattin, Graf Leicester, ihm heimlich beibringen ließ. Gerichtlich blieb es unbewiesen; die Gräfin heirathete den Verrufnen und hat nie an seine Schuld geglaubt; denn Leicester war der größte Schauspieler und Lügner seiner Zeit. Sie brachte eine Art Einvernehmen zwischen ihrem Mann und ihrem Sohn zustande (ganz wie die Königin Gertrud im ersten Akt); Essex ward durch Leicester am Hof Elisabeth's vorgestellt. Aber wie lang mag es gedauert haben, daß man ihn an seinen unvergleichlichen Vater erinnerte, ihm zuraunte: „räch' seinen schnöden, unerhörten Mord?“

Leicester starb zu früh, als daß die heimliche Feindschaft offen hätte ausbrechen können. Ein Jahr nach seinem Tode

(1589) heirathete die bald fünfzigjährige Frau den Stallmeister des Verstorbnen. Dies ist die schnelle Hochzeit, die zweite, die dem Sohn anstößig war. Beide sind im „Hamlet" zu einer verwoben.

Und Walsingham, Elisabeth's Fouché, der ihr alle Verschwörungen aufspürte, ist Polonius; seine schöne Tochter ist Ophelia, des Essex Gattin. Wer mag Osrick gewesen sein, wer Laertes? Ich zweifle nicht, wir werden es eines Tages erfahren. Das Lob, das Hamlet seinem schlichten und gefestigten Horatio spendet:

„. . . . . . . Du warst,
Als littst Du Nichts, indem Du Alles littest",

kann wohl in vertraulicher Stunde von Essex an Shakespere selber gekommen sein; und der ganze Verkehr des Helden mit den Komödianten, wie oft mag er sich im wirklichen Leben wiederholt haben. Er erhält eine wehmüthige Bedeutung, wenn man weiß, daß der „Sommernachtstraum" zu des jungen Grafen Hochzeit aufgeführt wurde, daß der großmüthige und gegen Niedere unendlich liebenswürdige Aristokrat dem Schauspieler Shakespere eine nach damaligen Standesbegriffen unverzeihliche Freundschaft schenkte, die dieser in hundert rührenden Klängen in den Sonetten, bald hier bald dort in seinen Dramen, am nachhaltigsten und tiefsten im „Hamlet" selber austönte. Essex, der in Frankreich und Spanien mit Ruhm bedeckte Führer, war „des Kriegers Arm", „des Hofmanns Auge" fesselte lang die wankelmüthige Königin, für „des Staates Blum und Hoffnung" hielt ihn das englische Volk. Er war mit allen Gaben geschmückt, seine Verse könnten oft die von Shakespere selber sein; Gleichklänge in seinen philosophisch gefärbten Briefen mit Textstellen unsers Dichters lassen es zweifelhaft, wer mehr vom Andern empfangen habe: Essex von Shakespere oder dieser von seinem hohen Gönner.

Und dennoch lebte er nicht gern. Die schwärenden Er-

fahrungen, die er so früh hatte machen müssen, hatten ihm das Leben vergällt; seine „bösen Träume“ machten ihn oft in muntrer Gesellschaft plötzlich stumm, ja lähmten seinen Arm in der vordersten Schlachtreihe. Daheim war er ein Fremdling, wie Hamlet in Helsingör. Wie oft, wenn er dem gleißenden Hof keine Zugeständnisse machen wollte, wenn er gegen die Launen der Gebieterin immer wieder die Partei der Tüchtigkeit und Gerechtigkeit nahm, bis ihm Elisabeth eines Tages, gereizt von seinem herben Widerspruch, in's Gesicht schlug, wie oft mag ihm gerathen worden sein: „sei klüger! Du redest Dich um den Hals!“ Wie oft mag ihm die Lebensweisheit vorgetragen sein, wie herrlich sich's auf Erden weiterkommen ließe, wenn man nur an Niedertracht und Kleinlichkeit sich gewöhnte, vor erfolgreicher Bosheit beide Augen zudrückte, einträgliche Kameradschaft mit der Gemeinheit nicht stolz von der Hand wiese. Dennoch sind es die einzigen Flecken auf seinem Charakter, daß Robert Essex nicht unterließ, der krankhaften Eitelkeit der gealterten Königin zu schmeicheln, wie alle Andern auch, Flecken, die Shakespere aus dem Bilde seines Helden tilgte. Hamlet schmeichelt nie.

Nur Einer aus des Essex Kreise, den man gern angetroffen hätte, fehlt im Stück: Francis Bacon. Der nämliche, für dessen Beförderung der großgesinnte Freund die Ungunst der Königin nicht scheute, dessen gekränkten Ehrgeiz er, aus nicht überreichen Mitteln, durch die Begabung mit einem Landgut beschwichtigte, der selber zu Essex genau solange hielt, als es seinem Fortkommen zuträglich war, dann, sofort umschwenkend, in seiner Anklage sich die Sporen verdiente, die Sache gegen ihn mit Nachdruck bis zum Todesurtheil vertrat, ihn aus vertraulichen Gesprächen überführte, zuguterletzt aber, wie tiefe deutsche Kritiker behaupten, in der kalten Mördergrube, die er sein Herz nannte, plötzlich das vulkanische Feuer fand, um den „König Lear“ zu dichten, die Tragödie vom Undank der Welt! ...

Essex hat ihm diesen Undank niemals vorgeworfen; dazu war er zu vornehm, er that Gutes nie wegen des Dankes. Doch „unfreundlich“ hat er Bacon genannt; und dieser Vorwurf wird auf dem niedrigen Streber wohl sitzen bleiben.

Soll man sich darüber wundern, soll man es fortwünschen, daß Esser zuletzt, von der launischen Gebieterin herumgehetzt, durch Befehl und Gegenbefehl in Irland um den Erfolg betrogen, falsch beschuldigt, in Haft, von Weib und Kindern, vom Hof, von aller ehrenhaften Beschäftigung gewaltsam und auf die Dauer ferngehalten, zur Verzweiflung getrieben jenen Aufstand erregte, der ihm den Kopf kostete? Daß er seiner Natur getreu blieb?

Auch Hamlet schließt keine Kompromisse und geht daran zu Grunde. Und dennoch, ist es nicht erhebend zu sehn, wie man das Fleisch wohl tödten kann, nicht aber den Geist? Peitschen seine Sarkasmen nicht noch heute jeden „Mächler“ und Liebediener? Ist ohne Menschen wie Hamlet und Essex irgend ein Fortschritt zu reinerer Gesittung, ja nur irgend eine Oase in der Wüstenei dieser Welt zu denken? Wer sagte doch, daß noch niemals etwas Großes durch bloße Machereien ausgerichtet worden sei, — „never anything great was achieved by mere management“? Wenn friedliches Wohlleben die Gewissen einschläfert, die Gemüther verhärtet, dann hausen die lieben Vettern im Lande und verhöhnen den „Idealisten“. Doch wenn es schlecht zu gehn anfängt, wenn die Stellenjäger dunkel zu ahnen beginnen, daß sie wohl Plätze unter einander zu vertheilen, aber nicht auszufüllen und am wenigsten in schweren Zeiten zu behaupten verstehn, dann zieht man sie hervor, die Männer der Sache, und freut sich, daß sie noch da sind und nicht im Schatten verkamen.

„Denn lange, bis es nicht mehr geht, behilft
Sich dies Geschlecht mit feilen Sklavenseelen
Und mit den Drahtmaschinen seiner Kunst —

Doch wenn das Aeußerste ihm nahe tritt,
Der hohle Schein es nicht mehr thut, da fällt
Es in die starken Hände der Natur,
Des Riesengeistes, der nur sich gehorcht,
Nichts von Verträgen weiß, und nur auf ihre
Bedingung, nicht auf seine, mit ihm handelt."

Dann kommt der Freiherr vom Stein plötzlich zu Wort und darf sogar „ombrage geben". Dann finden Scharnhorst und Gneisenau plötzlich ein Feld. —

Nur Eines wüßt ich am Technischen des „Hamlet" — doch es ist mit bösen Ahnungen, daß ich das Wort in den Mund nehme — auszusetzen; das ist die Zwiesprach zwischen Vater und Sohn, wenn der Geist im dritten Akt wiedererscheint. Hamlet, übereifrig wie nur je, hat sofort den Verdacht:

„Kommt Ihr nicht, Euren trägen Sohn zu schelten,
Der Zeit und Leidenschaft versäumt zur großen
Vollführung Eures furchtbaren Gebots?
O sagt!"

worauf der Geist:

„Vergiß nicht! Diese Heimsuchung
Soll nur den abgestumpften Vorsatz schärfen."

Drauf wendet er sogleich die Aufmerksamkeit der mit Entsetzen ringenden Königin zu. Nur zwei Zeilen sind es, die er da spricht; sie klingen milde; sie lassen sich dem hier erläuterten Zusammenhang wohl einfügen; und doch, bei der leidenschaftlosen, abgeklärten Würde des Geistes, der objektiv und ruhig über dem Ganzen schwebt, sind mir seine Worte, gleich der Selbstanklage des Helden, diesmal um eine leise Schattierung zu stark gerathen. Der „abgestumpfte Vorsatz" recht eigentlich hat die Anklagen gegen den „Zauderer Hamlet" verschuldet, und in der That, es ist die einzige Textstelle, die sich mit einem Anschein des Rechtes so verwerthen läßt — Shakespere verzeihe mir die Sünde.

## Kapitel XII.

## „Die Familie Selicke."

Es wird für diese „Familie" immer ein Glück sein, wenn man vom „Hamlet" zu ihr kommt. Denn welches Drama dürfte, mit jener höchsten Leistung verglichen, nicht verlieren? Und doch, so leicht es scheint, die genannte Arbeit von Holz und Schlaf wegen ihrer technischen Mängel als Theaterstück zu widerlegen, würde der das Richtige nicht treffen, der von diesem Standpunkt allein sich ihr nähern wollte. Wie überhaupt konnte sie entstehn?

Rudyard Kipling, ein Ostindier englischer Abkunft, der in seinem Talent eine gewisse Aehnlichkeit mit dem genialen Verfasser vom „Tagebuch eines Jägers" aufweist, findet einmal ein sehr beziehungsreiches Wort für das Verhältniß der Weißen und Dunkeln, der herrschenden und unterdrückten Rasse in Indien. Das dunkle Blut, meint er, koche manchmal, in soviel Erniedrigung und Knechtschaft, auf zu halb heidnischen Gebräuchen und seltsamen, unverständlichen Verbrechen. Eines Tages würden solche Leute sich als Schriftsteller oder Dichter entpuppen, und dann würden wir erfahren, wie sie leben und wie sie fühlen. Vorher seien alle Berichte über sie unzuverlässig in Thatsachen und Schlüssen.

Niemals ist die Ueberhebung banausischer Bürokraten, die Alles durch „Maßregeln" machen wollen und jede Art von Publizistik, Novellistik und Dramatik über die Achsel ansehn, von einem scharfen Kopf treffender verurtheilt worden. Kipling rechtfertigt hier den Impuls, der Benjamin Disraëli dazu führte, seinen sozialen Roman „Sybil" zu schreiben, die Geschichte von den „zwei Nationen", die in England lebten, zwar vom selben Stamm und mit der selben Sprache, doch ganz unwissend über einander. Diese gefährliche Unwissenheit zu vermindern, die weder durch Beamte, noch durch Gelehrte, sondern eben nur durch „a writer or a poët" aufzuklären ist, um der Gesellschaft mit dem ewig schnurrenden Bratspieß zu zeigen: seht, dies, wovon ihr garkeine Ahnung habt, existiert ganz in Eurer Nähe, — dazu ist sichtbarlich auch die „Familie Selicke" geschrieben worden. Mit den Höhen unsrer Bildung und Gesittung hat sie garnichts zu schaffen. Sie ist beiden zum Trotz entstanden: ein ästhetisches Verbrechen, „seltsam und unverständlich" für die große Menge der Gebildeten; doch wer genauer hinhört, vernimmt aus dem Stück ein leises Aechzen der gequälten Volksseele, ganz aus ihren Tiefen. Darum hat jenes Werk eine Eigenschaft besessen, die kein Heysisches der letzten Jahrzehnte aufweisen kann: es hat gewirkt. Die offnen Bühnen haben es, wegen der bis zur Frechheit rücksichtlosen Verleugnung aller technischen Regeln, zurückgewiesen; aber seinen Platz in der Geschichte des deutschen Theaters kann ihm Niemand absprechen.

Nach diesen Prämissen wollen wir nun das Stück auf seine Zurüstung prüfen. Es beschränkt sich fast ganz auf die Schilderung des Zuständlichen, und im schärfsten Gegensatz zu aller dramatischen Ueberlieferung sucht es seinen Erfolg in lyrischen Wirkungen. Es ist ein Experiment mit dem an sich Undramatischen.

Gleich beim Aufgehn des Vorhangs finden wir hinter

dem grünen Schirm das kranke Kind liegen, das während zweier Akte dort piepst und jammert, und über das im letzten Akt gepiepst und gejammert wird. Die Handlung beginnt sehr bezeichnend mit einer Pause. Darauf seufzt Frau Selicke: „Ach Gott ja!“ Graue Hoffnungslosigkeit ohne irgend eine Spur von Kraft der Auflehnung herrscht von Anfang bis zu Ende. „Macht, daß Ihr endlich fortkommt! . . Aus Euch wird auch nischt!“ . . dies ist der Muttersegen; und der Fluch des betrunknen Vaters ist später von ähnlichem Schwung. Der alte Kopelke, ein komisch gemeintes Faktotum, ein Mittelding zwischen Winkeladvokat und Kurpfuscher, wirkt allein durch seinen Berliner Dialekt. Da er selber vor keinen Entschluß gestellt wird und auch zu keinem andern mithilft, interessiert er nicht weiter. Er schwatzt und schwatzt, und man wird seiner bald müde.

Durchsuchen wir den ersten Akt genauer, so finden wir auf S. 13 der Buchausgabe Etwas, das entfernt an einen Konflikt erinnert. Das kranke Kind ächzt: „Ach — ich — will — nicht — einnehmen!“ Aber diese Spannung geht bald vorüber; Linchen nimmt ein. Dann tritt der Kandidat der Theologie Wendt auf und deutet seinen, übrigens noch nicht feststehenden Vorsatz an, eine sogenannte Hungerpfarre zu beziehn. Er wohnt bei den Selickes zur Miethe und hegt eine stille Liebe zu der erwachsenen Tochter Toni, welche Mäntel näht. Er fühlt garkeinen Beruf zum Pastor in sich, doch lockt ihn die feste Anstellung. Daß solche Leute vielfach im Leben vorkommen, unterliegt keinem Zweifel. Aber Leute nur deshalb für interessant und darstellenswerth zu halten, weil sie vorkommen, galt bisher als ein Zeichen rohen Geschmacks und verkümmerten Urtheils. „Ich leugne nicht“, sagt Lessing, „daß bei alle den Widersprüchen, die uns diesen Soliman (des Marmontel) so armselig und verächtlich machen, er nicht wirklich sein könnte. Es giebt Menschen genug, die noch

klägliche Widersprüche in sich vereinigen. Aber diese können auch eben darum keine Gegenstände der poetischen Nachahmung sein.“ Lessing vermißte an Soliman das Unterrichtende durch Aufdeckung des Lächerlichen oder der unglücklichen Folgen jener Widersprüche. Dem Kandidaten Wendt fehlt nicht blos dies, sondern auch jede dramatische Spannung. Das Drama soll Menschen in lebhafter Bewegung zeigen; ein bloßes Hin- und Herreden, bei welchem schließlich nichts herauskommt, ist keine dramatische Bewegung. Nur einen Augenblick, wenn der alte Kopelke ruft: „Paster! .. Landpaster! .. Mit 'ne Bienenzucht un 'ne lange Feife! Nee, wissen Se! .. Da kennen Se sagen, wat Se wollen, verstehn Se, aber vor die Brieder sin Se ville zu schade!“ da hofft man, es könne sich wenigstens ein Streit entspinnen; aber man täuscht sich. Alles Folgende gehört wieder nur den Andeutungen über das traurige Familienleben der Selickes, bis mit Erwähnung des auswärts kneipenden Vaters auf S. 27 endlich eine Art von Entschluß auftaucht. „Na! und dann soll man ihm auch noch freundlich entgegenkommen?“ fragt Frau Selicke. Hiervon zehrt die Handlung (obschon der Alte garnicht erscheint und der Name Handlung für solches Gejammre viel zu schad ist) bis zum Wiedererscheinen des Kandidaten, der seiner Toni eine Liebeserklärung macht. Da Toni sich sträubt, erhält die Szene zwar einen Anflug von dramatischem Leben. Das Mädchen ist ernst, brav und selbstlos; der Kandidat aber erweist sich als ein so eitler, unfertiger und haltloser Prahlhans, daß er jeden vernünftigen Menschen anwidern muß. Er möchte sich gern auf den starken Geist hinausspielen, bittet aber auf einen bloßen Wink von Toni seine dummen Lästerungen sofort ab: „Alle die schönen Ideen, die sie sich zurechtgeträumt haben, von Gott, Liebe und eh! .. das ist ja Alles Blödsinn, .. Blödsinn!“ ruft er, und gleich darauf aus andrer Tonart: „Ach siehst Du! .. Das war ja Alles

Unsinn, Thorheit! . . Ich weiß nicht . . tt! . . Ich meinte, siehst Du?" . . usw. Zum Schluß wird er schäkerhaft. „Fru Pastern!" sagt er. Dies ist und bleibt der einzige Versuch der Auftretenden, sich soweit über das Leben zu stellen, um ihm eine scherzhafte Seite abzugewinnen. Der einzige Lichtstrahl im ganzen Stück, aber wie dünn! . .

Nun weiß ich zwar sehr wohl, daß es gewiegte Dramaturgen giebt, die jede Spannuug für unnütz halten. „Die große Poesie spannt nie, — sagt Heinrich Hart, — denn sie fordert unbedingte Theilnahme und Hingebung aller Seelenkräfte des Menschen, wie sie nur der zu leisten vermag, der in sich selbst von sprudelndem Leben erfüllt ist. Spannung aber bedarf und sucht der Erschlaffte, der in sich selbst leer ist; er will gekitzelt, unterhalten, aufgepufft werden, damit er nur wieder Lebenserregungen in sich verspüre."

Die Forderung, daß alle Menschen, die (wie schon Schiller es für gang und gäbe hielt) nach des Tages Last und Mühen ein Theater aufsuchen, von sprudelndem Leben erfüllt sein sollen, erscheint mir doch sehr streng, während dem Anspruch, gut unterhalten zu werden, den Heinrich Hart so geringschätzt und Schiller für ganz unerläßlich ansah, von ihm bis zur Neuzeit jeder kräftige und leistungsfähige Dichter zu genügen sich bestrebt hat. Den Autoren würde andernfalls das Stückeschreiben auch gar zu bequem gemacht sein. Ein Anfänger zumal dürfte sich aus Heinrich Hart immer nur herauslesen, daß er, um ein gutes Stück zu schreiben, vor Allem jede Spannung vermeiden müsse, und das ist es, was auch dem Dümmsten und Untüchtigsten meist ganz vortrefflich und ohne jede Mühe gelingt. Heinrich Hart, so wohlthuend seine Ehrfurcht für die poetische Schönheit unsrer Klassiker anmuthet, scheint mir außer Acht gelassen zu haben, wie oft just wegen der Befriedigung unsrer feinsten seelischen und sinnlichen Bedürfnisse durch Fülle der Gedanken und Wohllaut der Sprache,

das Gefühl für die darunterhinlaufende Aktion nicht aufkommen kann. „Wallenstein“ ist gesättigt, ich möchte fast sagen: überladen mit den Schätzen unsrer deutschen Gemüthsbildung. Das merkt man so recht, wenn die alten Kriegsknechte Butler und Gordon das Wenige, was sie in Wirklichkeit vorzubringen hatten, in markigen, klingenden, dem Ohr sich einprägenden Sentenzen von sich geben. Aus diesem Grund ist der „Wallenstein“ so lang geworden, daß durch die nothwendige Vertheilung auf zwei Abende das Stück um seine beste Wirkung gebracht wird und wir alle noch niemals haben entdecken können, was für ein wundervolles, *spannendes* Drama uns bislang vorenthalten ward. Nur wenn man es liest, wird man inne, wie unmittelbar die Handlung des Trauerspiels an den letzten Akt der „Piccolomini“ sich anschließt. *Karl Werder* hat die nöthigen Striche vorgezeichnet, um den Ablauf des Ganzen in *einem* Zug, an einem Abend zu ermöglichen, und doch, meint er, würde die Vorstellung mindestens sechs Stunden in Anspruch nehmen, sodaß selbst Leute mit „sprudelndem Leben“ etwas ermüden dürften, es sei denn, daß ein richtiger Mann den Wallenstein spiele, Einer wie *Fleck* es war. In diesem Fall, — wenn just das wegbliebe, was die Spannung hemmt und verdeckt, und das endlich einmal ganz und ungeschmälert zur Geltung käme, was Heinrich Hart sosehr zu mißachten scheint, — dann würde dem „Wallenstein“ an grandioser Bühnenwirkung nichts mehr zu vergleichen sein.

Ich glaube auch nicht, daß noch viele (wie das 1890 geschah) „die Familie Selicke“ nur wegen ihres Mangels an Spannung zur „großen Poesie“ rechnen. Wäre das der Fall, so würde sich der zweite Akt schon wieder vom aufgestellten Ideal entfernen, denn er bringt ein sorgfältig, durch den ganzen ersten Akt vorbereitetes Ereigniß: der betrunkne Vater rückt an. Diese Vorbereitung kann nur den einen (nach Heinrich Hart

verfehlten) Sinn haben: den Zuschauer in einen Zustand der Erwartung zu versetzen. Die unmittelbar vorhergehende Stimmung hat etwas Klägliches. Soll die Familie schlafen gehn, ehe der Wütherich kommt? Soll die Mutter, sobald er da ist, zur Thür hinaus mit ihrem kranken Fuß die Treppe hinunterhumpeln, — oder nicht? Junker Tobias und Falstaff singen und rülpsen doch auch; Pistol zieht Bombast schwatzend auf. Aber Shakespere war nicht einen Augenblick darüber im Zweifel, daß solche Leute nur von der komischen Seite zu zeigen, nur von ihr aus genießbar seien. Holz und Schlaf dagegen ist es bittrer Ernst. Sie finden das stiere, zwischen Rohheit und Sentimentalität schwankende Wesen des Berauschten offenbar tragisch; sonst hätten sie ihren Versuch nicht „Drama" taufen können. Alles, was auch der Alte über seine unglückliche Ehe vorbringt, ist nichtsdestoweniger rein lyrisch, Alles wirkt nur auf das Gefühl, Nichts wirkt auf den Willen. Am Schluß des Aktes stirbt das kranke Linchen und der Vater bricht schwer, mit dumpfem Stöhnen, auf dem Stuhl zusammen. Auch dieses Ereigniß verändert Nichts; die Stellung der Auftretenden zu einander bleibt wie sie war. Entschlüsse, die zu fassen wären = Null. Nur die kranke Mutter humpelt wieder herein.

Der letzte Akt beginnt sehr charakteristisch mit den weinerlichen Worten: „die Lampe fängt an zu riechen, Toni." Man sieht, oder richtiger, man riecht: auch Holz und Schlaf versuchen gleich Shakespere, den Zuhörer (oder sollte man sagen: den Zuriecher?) in die gehörige Verfassung zu setzen. Im Uebrigen zehrt der ganze Akt von der endgiltigen Weigerung Tonis, die Hungerpfarre zu beziehen. Von aufflackernden Willensimpulsen, — ich habe den Text aufmerksam abgesucht, — ist sonst nur noch zu notieren, daß Albert (der älteste Sohn) einmal sagt: „Warte man!" Frau Selicke zum Jüngsten: „Geh, leg Dich schlafen!" und zu Toni: „Du mußt unbedingt

ein bischen ruhen!" Wendt, der Kandidat, zieht ab mit den Worten: „ich komme wieder!" Doch da er sich als ein ganz unkluger und unklarer Kopf unzweideutig erwiesen hat, kann man auch hierin nicht das „lange nachwirkende Ereigniß" sehen, mit welchem ein richtiges Theaterstück schließen soll. Wahrscheinlich kommt er überhaupt nicht, und wenn er kommt, ist Toni nur zu bedauern.

Prüfen wir das Ganze, so finden wir: kein aufregendes Moment, keine Steigerung, keinen Höhepunkt, keine Umkehr, keine letzte Spannung. Die Hauptperson (der Vater) erscheint im zweiten Akt; könnte man nun wenigstens sagen: als Gegenspieler; aber auch er bringt kein Leben in die Sache, denn er plant nichts und will nichts; er ist nur betrunken. Die Katastrophe (Tod des kranken Kindes) erfolgt in der Mitte, und der Schluß geht aus wie das Hornberger Schießen. Kurz, es ist Alles um und um gekehrt, das Ganze nur eine Art Einleitung mit wenigen schwachen Anläufen, aus denen nichts entsteht; eine Gallerte, auf der ein paar todte Fliegen als Charaktere zittern; das Stück selber blieb ungebaut.

Man kann füglich fragen, wie eine solche Stagnation in drei Akten thatsächlich von den Leitern der „Freien Bühne" als „Drama" vorgebracht und später als solches vertheidigt werden konnte. Diese Frage ist aber nur historisch zu beantworten. Man muß die ästhetische Verfassung der damals tonangebenden Kritiker genauer kennen. Karl Frenzel, der Doyen der Berliner Rezensenten, ließ das neu aufkommende Wesen mit einem müden ungläubigen Lächeln an sich vorüberziehn; er hatte solche would-be Revolutionen wol schon öfter erlebt. Vielen Jüngeren war die ganze Sache zu interessant und lehrreich, als daß sie hätten zugeben können, daß man sie aus bloßem Stumpfsinn, der die Notwendigkeit der Entwickelung nie begreifen kann, einfach niederschrie. Die „Freie Bühne" hat in der That ihr Hauptverdienst darin,

daß sie viele, viele Menschen zum ernsthaften Nachdenken gebracht hat. Wäre sie damals (Herbst 89) nicht gegründet worden, so würde man sie früher oder später gegründet haben, weil die Lust, auf gewisse Exempel die Probe zu machen, unwiderstehlich geworden war. Aber wie kam es, daß Leute, die schon so lang und so scharf nachgedacht hatten, sich mit einer so radikalen Bewegung eng verbrüderten und weit entfernt, ein bloßes Experiment mitzumachen, in solchen Parteifanatismus hineingeriethen wie Paul Schlenther?

Dieser ausgezeichnete und hochgebildete Literat schien unter den Jüngern just zu Anfang der achtziger Jahre die genaueste Vorstellung vom Wesen des Dramatischen zu besitzen und recht eigentlich berufen, sein klassischer Ausleger zu werden. Abgesehn von seiner streitbaren Festgabe zum Jubiläum des Herrn von Hülsen, die wegen der mißbrauchten Gelegenheit Manchem anstößig war, mußte man seine Beiträge wie seine Persönlichkeit als wohlwollend und unbestechlich anerkennen. Aber sein Verhängniß wollte, daß er mit all seinem Enthusiasmus, dessen er durchaus fähig ist, in eine Zeit fiel, die sich durch eine abscheuliche Unfruchtbarkeit kennzeichnete, und wenn schon die Psychologie der Herren Verfasser hie und da geschrieben wird, denkt doch leider Niemand an die Psychologie der armen Kritiker. Wie sollte Jemandem zu Muthe werden, der sich gern an etwas recht Bedeutendem, aus der Zeit kraftvoll Gebornem hätte genugthun mögen und Nichts fand als die matten Anfertigungen eines Otto Franz Gensichen und Hugo Lubliner? Keller konnte nicht ewig vorhalten; man lobte sich an Kleist, dann an Ibsen satt, um schließlich mit einem Freudenschrei Alles willkommen zu heißen, was von der „Märchentante", vom „Jourfix", von „Loni", „Gaudeamus" und wie die fürchterlichen Lustspiele jener Tage sonst noch hießen, so grundverschieden als möglich war. Daß der sehr entwickelungsfähige v. Wildenbruch ganz unberücksichtigt

blieb, lag daran, daß seine Muse gern ein patriotisches Gewand anlegte und Schlenther das besondre Unglück hatte, im damaligen Fortschrittslager erzogen zu sein. Mit dem bloßen Wort Patriotismus konnte man Seinesgleichen aufbringen. Dafür muß man ihm zum Lobe nachsagen, daß er auch den bald plumpen, bald lüsternen deutschen Nachahmungen der französischen Sitten- und Unsittenkomödie keinen Geschmack abgewann.

Nun sprach ich in jenen Tagen zufällig einen Arzt, der mit den Hilfsmitteln, die ihm die alte Schule an die Hand gab, unzufrieden war. Er gewöhne sich daran, sagte er, vieles genau umgekehrt zu machen, wie er es gelernt habe; und es ginge auch. Dies ist das Verfahren aller Menschen, die gerade Kritik genug besitzen, mit dem Bestehenden brechen zu wollen, denen aber Vorstellungsvermögen und Erfindung mangeln, um etwas Bessres zu entdecken. Sie drehen ganz mechanisch die Sache um und bilden sich ein, nun sei Etwas gewonnen. Dies war das technische Geheimniß von Holz und Schlaf. Sie glaubten ernsthaft, das ganz Undramatische als das „modern Dramatische" ausrufen zu können, und da ihr keckes Beginnen mit einer grenzenlosen Verdrossenheit und Blasiertheit der Berliner Kritik zusammenfiel, kamen sie thatsächlich als Dramatiker auf die Bretter der von Otto Brahm geleiteten „Freien Bühne", von da in die Spalten aller Berliner Zeitungen.

Das Mißverständniß, das Schlenther und Genossen damals begingen, kann garnicht lehrreicher sein. Sie hatten das Anbringen neuer Motive, d. h. neuen Inhaltes, mit der Nothwendigkeit einer neuen Form verwechselt. Diese Form war gut genug und wird auch thatsächlich noch lange vorhalten. Ueberlebt hatten sich nur die alten harmlosen Mätzchenmachereien und Backfisch-Konflikte, mit denen man unbarmherzig am königlichen Schauspielhaus und sonstwo geplagt wurde.

Holz und Schlaf brachten neue Menschen, und siehe da, man fand plötzlich auch den unmöglichen Rahmen, in welchem diese Menschen sich bewegten, wundervoll. Dies sollte nun „das Drama" der Zukunft werden; die Kunst, die einzig wahre, war endlich entdeckt.

Aber Holz und Schlaf hatten ihre Zukunft bald genug hinter sich. Kein Wunder. Ich selber bin aus der „Familie Selicke" wie aus einer Hölle, aufathmend in den grünenden Thiergarten geflohn, und ich glaube nicht, daß ein Publikum länger als einen Winter dumm genug sein könnte, derartig auf Kohlen zu sitzen und noch Geld dafür zu bezahlen. „Wenn ein Dichter, — sagt Gustav Freytag, — die Kunst dazu entwürdigen wollte, gesellschaftliche Verbildungen des wirklichen Lebens, Gewaltherrschaft der Reichen, die gequälte Lage Gedrückter, die Stellung der Armen, welche von der Gesellschaft fast nur Leiden empfangen, streitlustig und tendenzvoll zur Handlung eines Dramas zu verwerthen, so würde er durch solche Arbeit wahrscheinlich die Theilnahme seiner Zuschauer lebhaft erregen, aber diese Theilnahme würde am Ende des Stückes in einer quälenden Verstimmung untergehn. [Die Schilderung der Gemüthsvorgänge eines gemeinen Verbrechers gehört in den Saal des Schwurgerichts, die Sorge um Besserung der armen und gedrückten Klassen soll ein wichtiger Theil unsrer Arbeit im wirklichen Leben sein, die Muse der Kunst ist keine barmherzige Schwester."] Das scheint gewiß vielen den Nagel auf den Kopf zu treffen. Doch sieht man in den Schlußworten die Kluft bereits aufgerissen, welche die ältre Generation von der jüngern trennt, die nur zusehr zu der Gegenfrage geneigt sein dürfte, ob die Muse der Kunst vielleicht zu den unbarmherzigen Schwestern gehöre? Es versteht sich, daß solche Fragen mit einem bürokratischen: „die Kunst muß . .", „die Kunst darf nicht . ." schlechterdings nicht zu beantworten sind. Das Privileg der obern Zehn-

tausend, ausschließlich nach ihren Bedürfnissen die Kultur einzurichten, kämpft um die Existenz. Die Millionen und aber Millionen, die mit bittrer Genugthuung der Entwickelung just solcher Stoffe folgen würden, die Gustav Freytag noch grundsätzlich verwarf, fangen bereits an, sich als Theaterpublikum zu bethätigen. Für mich ist es freilich nach Allem, was ich in Berlin beobachten durfte, zweifellos, daß auch diese vom Leben Zurückgesetzten und Betrognen, von Sehnsucht Erfüllten, nach Befriedigung ihrer vernachlässigten und mißhandelten seelischen Bedürfnisse Lechzenden ganz unmöglich in den Leistungen von Holz und Schlaf oder Gleichgesinnten das finden können, was sie suchen. Auf der Bühne gilt auch ihnen nur die Noth, die erfinderisch macht. Auch die Arbeiter verlangen nach Sonne in ihren Stücken. In der „Familie Selicke" stinkt nur eine Lampe.

In England vor 50 Jahren verstand es Jemand, mit einem kurzen, doch ergreifenden Liede das Mitleid der ganzen Nation für die weißen Sklavinnen mit den zerstochnen Fingern zu erwecken.

„Stich, Stich, Stich, . . .
Himmel, erbarme Dich!" . . .

diese Verse machten ihn berühmt. Sein Grab deckt ein Leichenstein mit den schlichten Worten: „he sang the song of the shirt." Einen solchen Ruhm hätten sich auch Holz und Schlaf gern erworben. Sie machen uns damit bekannt, daß arme Nähterinnen fortwährend gewärmten Kaffee trinken und die Feiertage über für einen Hungerlohn Mäntel arbeiten müssen; sie stoßen aus dem Munde Kopelkes den ihrer Idee nach gewiß höchst originellen Seufzer aus: „Jott! Ick sag immer: warum muß et blos so ville Elend in de Welt geben?" Aber während ihnen durchaus die Knappheit und der Nachdruck abgingen, um durch wenige zum Herzen dringende Töne, gleich ihrem Vorgänger Bird die Menschen zu er-

schüttern, reichte ihre salbadrige Lyrik vollends nicht, um ein Drama zu schaffen. Einzelnes, was das kranke Linchen so herausplaudert, z. B. von den Reizen des Landlebens (immer — so still! sagt sie, — aber . . viel Fliegen!) würde ganz nett sein, wenn man es irgendwo in einer kleinen Skizze fände. Doch nun lese man in ihrer Einleitung nach, was die Herren Verfasser von ihrer eignen Hervorbringung dachten und drucken ließen. „Die Familie Selicke ist das deutscheste Stück, das unsre Literatur überhaupt besitzt.“

Wem fiele nicht die alte Claudius'sche Fabel ein von der Henne, die immer zu gackern beginnt, sobald ihr ein Ei gelang. Warum sie denn so laut werde, fragt der Hahn, worauf sie, sich brüstend, antwortet:

„. . . ihr ungezognes Vieh! . .
Erst leg ich meine Eier,
Dann rezensier ich sie!“

Leider hat die allgemeine Verblüffung vor den technischen Dreistigkeiten der „Familie“ gerade lange genug angehalten, um ein sehr viel kräftigeres und sehr viel mehr versprechendes Talent, Gerhardt Hauptmann, in ungünstigster Weise zu beeinflussen. Er wird noch Jahre lang zu thun haben, um die schädlichen Eindrücke loszuwerden, die ihm als Schaffendem durch Holz und Schlaf zugeführt wurden, und nur soweit ihm das gelingt, werden seine Dramen auf dauernde Beachtung rechnen dürfen. Vorläufig ist Gerhardt Hauptmann noch kein Dramatiker. An seinem „Kollegen Crampton“ ward ich dessen neulich erst wieder recht inne. Die Schilderung des Zuständlichen herrscht durchaus vor. Stimmungen werden geboten, man sieht den Widerschein von außerhalb sich abspielenden Vorgängen, die Handlung wächst nicht durch Willensarbeit und Entschlüsse der Auftretenden, die wir vor uns haben. Am Ende des zweiten Aktes bricht eine Katastrophe herein, und der Held des Stückes, statt sie herbeizuführen, blieb vollkommen

passiv. Der Herzog soll kommen, der Herzog zögert, der Herzog erscheint überhaupt nicht; dann jammert der Enttäuschte. Dies ist die Handlung des zweiten Aktes. Nein, verehrter Herr Gerhardt Hauptmann, das muß ganz anders gemacht werden, wenn man ein Dramatiker sein will. Das Nichtzusammenkommen des Herzogs und des Malers muß resultieren aus einem Willensakt des Helden. Mag er sich betrinken und die kostbare Gelegenheit verlärmen und vertrödeln, mag er in seinem Hochmuth sich auflehnen: „Was? Ich, der berühmte Künstler soll meinem Gönner einen Schritt entgegenthun? Er kann zu mir kommen, wenn er mich sehen will!“ Mag das geführt werden, wie es will, doch muß der Held, aktiv, die Gunst des Augenblickes aus seinem Charakter heraus verscherzen. Alles, nur nicht die völlige Unthätigkeit dessen, der vor allen Andern handeln soll. Gewiß, ich habe mich im „Kollegen Crampton“ nicht gelangweilt, denn Gerhardt Hauptmann hat Talent, d. h. er weiß zu unterhalten. Aber nie ward ich den Gedanken los: wie schade, daß auch dieser begabte Jüngling klüger sein und in der Hauptsache Alles anders machen will als William Shakespere.

Mir fallen, wenn ich an die aufgeregten Tage zurückdenke, da die „Familie Selicke“ ihr Wesen trieb, immer Macaulay's klassische Worte ein: „Es war eine Gährung in den Geistern der Menschen, eine unbestimmte Sehnsucht nach etwas Neuem, eine Neigung, mit Wonne irgend Etwas zu begrüßen, das auf den ersten Blick den Stempel der Ursprünglichkeit trug.“ Aber unmittelbar hinter dieser Stelle schleppt der melancholische Nachsatz: „eine Periode der Umbildung ist immer reich an Betrügern“ (a reforming age is always fertile of impostors), und ich meine fast, es wäre für uns inzwischen Zeit geworden, Reformatoren und Schwindler von einander zu sondern.

---

## Kapitel XIII.

# „Die Journalisten“.

Wenden wir uns von der kraftlosen Ausgeburt überspannter Theoretiker zu der anmuthigsten und reifsten Schöpfung unsrer modernen Lustspielkunst.

Wie wohlthuend und erfrischend ist der Gedanke, daß der deutsche Genius auch solcher Leistungen fähig ist; wie behaglich stimmt uns die Sicherheit eines Ausgelernten, der aller Griffe und Geheimnisse kundig, geschmackvoll in jeder Absicht, fertig in jedem Können, sein Werk mit solcher Gemüthstiefe zu durchwärmen und mit aller Freudigkeit seiner Vollnatur zu schmücken wußte. Hier in der That, hier pulsiert deutsches Leben in seiner liebenswürdigsten Offenbarung.

Es ist nicht wahr, daß die „Journalisten“ jemals veralten könnten. Haben sie aufgehört, ein modernes Lustspiel zu sein, so werden sie als ein historisches noch Jahrhunderte lang aufgeführt werden, zum Spiegelbild einer bedeutsamen, aus der Gährung zur Klärung übergehenden Zeit. Eines der vielen Ideale, die der verschüchterte, noch unfertige und sehnsuchtvolle Deutsche von 1848 in seinem Herzen trug, sehen wir in den „Journalisten“ verkörpert: den Typus eines weltgewandten, allen Situationen gewachsnen, in seine unerschöpflichen Hilfs-

mittel zuversichtlichen Mannes. Und dieser Mann in aller Pracht seiner sonnenhellen Heiterkeit, dieser ewig junge Student, er war deutsch vom Wirbel bis zur Zehe. So wie Konrad Bolz waren zehntausende unsrer gebildeten Landsleute in ihren besten Stunden. So wie Bolz, nur in ungleich gewaltigern Dimensionen, war Bismarck sein ganzes Leben lang. —

„Hier, Ida, sind die neuen Sorten der Georginen", mit diesen ganz unpolitischen Worten beginnt das Stück, das auf einen Wahlkampf zugespitzt ist. Der technische Fehler, in den der Anfänger fast zweifellos bei Behandlung eines solchen Stoffes verfallen wäre, wird hier sozusagen schon von der Schwelle fortgewiesen. Man studiere genau und mache sich gründlich klar, mit welcher Zurückhaltung Freytag die Politik in diesem Lustspiel behandelt hat. Die Worte „liberal" und „konservativ" fallen überhaupt nicht. Nirgends werden uns Meinungen geboten, überall treten nur Persönlichkeiten mit ihren menschlichen Schwächen und Vorzügen vor uns hin. Zwar ist die Gruppierung der beiden Parteien unschwer zu erkennen. Der Oberst hat in seinem Privatleben gewiß schon hundertmal für „Thron und Altar" geschwärmt, Prof. Oldendorf gegen „die Reaktionäre" gedonnert; im Stück erfährt man nichts davon. Ein paar komische Einzelheiten aus dem innern Betriebe einer Zeitung streifen gerade nur die Oberfläche; die Sorgfalt und Schärfe, mit welcher jüdische Praktiken in „Soll und Haben" bloßgestellt sind, erscheint in den „Journalisten" zu harmloser Lustigkeit herabgemildert. Die einzige Gemeinheit, die Herr Blumenberg begeht, die tückische Intrigue, um den alten Oberst und den Professor aneinanderzuhetzen, kommt auf das Konto des konservativen Blattes „Koriolan", und Herr von Senden geht mit Blumenberg Hand in Hand: eine für die ganze Oekonomie des Lustspiels sehr weise Vertheilung.

Die Schürzung des Knotens gleich am Beginn ist

musterhaft. Die Veranstaltungen, die der Dichter trifft, um den Geber gegen den einzunehmen, der von Jenem empfangen will, die Erschwerung des technischen Zweckes (Verbindung Idas mit Oldendorf) können vom Anfänger garnicht eindringlich genug gewürdigt werden. Schon auf der vierten Seite des Textes tritt der verhängnißvolle Zwiespalt zu Tage. „Oldendorf, ist es denn nicht möglich, daß sie sich von der Wahl zurückziehn?“ ruft der Oberst, und Oldendorf antwortet: „Es ist unmöglich.“ Auf Seite 17 wird dann die Frage des Stückes rund und nett gestellt:

„Adelheid (schnell): Wollen Sie nach meinem Willen thun mit Ida und dem Professor? . . Jetzt halte ich Sie fest.

Oberst: Wollen Sie mir den Gefallen thun und diesen Winter bei uns die Gattenwahl halten? . . Ja? . . Jetzt hab ich Sie gefangen.“ So, genau so müssen die Spitzen einer Handlung herausgetrieben werden. Der Wahlkampf, so wichtig er zur Belebung und Abwechselung dieser Handlung erscheint, ist und bleibt nur ein Mittel zum Zweck.

Und wie echt lustspielmäßig ist die Figur des Obersten geführt. Niemand sagt: „der alte Herr ist eigensinnig und empfindlich“; aus seinem Gebahren liest man seinen Charakter ab. Immer gräbt er sich selbst die Grube, in die er gleich darauf fällt. „Die Herren Journalisten haben Nerven wie die Frauen. Alles regt Euch auf. .“ Dabei geräth er vor Oldendorf sofort aus dem Häuschen. Im zweiten Akt meint er: „In diesen jungen Herren steckt der Teufel des Ehrgeizes, er treibt sie wie der Dampf die Lokomotiven. . Da kommen die guten Freunde und sagen: es ist Pflicht gegen die gute Sache, daß Du . . und so wird der Eitelkeit ein hübscher Mantel umgehangen. . Wir, liebe Adelheid, sitzen ruhig und lachen über solche Schwächen. .“ Aber das Wahlkomitee braucht nur zu erscheinen, so schnappt er schon nach

dem plumpen Köder wie ein ausgehungerter Karpfen. Dann möchte man ihn zeitweilig für einen von Eitelkeit geblendeten Narren halten, bis Freytag uns im dritten Akt durch die Bürger der Stadt über das brave Herz des Alten aufklären läßt und er unsre Sympathie, zumal er geschlagen ist, zurückgewinnt.

Es versteht sich von selbst, daß der glückliche Ausgang des Ganzen nicht annähernd diesen Reiz für den Zuschauer gewinnen könnte, wenn der Dichter die Schwierigkeiten, die in diesem Charakter liegen, nicht absichtlich verschärft hätte. Die Schwächen des alten Herrn sind also technisch nothwendig und werthvoll. Das lösende Wort für ihn als Menschen findet Adelheid, wenn sie sagt: „wir sind alle zusammen arme Sünder.“ Aus dieser Gesinnung heraus allein sind Lustspiele zu schreiben.

Um nicht zu ermüden, muß ich mich bei der völligen Vertrautheit jedes Gebildeten mit dem Juwel unserer Lustspielliteratur begnügen, aus der Fülle des Lehrreichen nur die zwei vorzüglichsten Beweise Freytagscher Erfindungsgabe und Gewandtheit zu erwähnen: die Führung des Stimmenfanges (von Piepenbrink und Genossen) im zweiten Akt, und im dritten die Aufwendung der Mittel, um den gekränkten Obersten zu versöhnen. Tollheit und Güte vereinen sich hier, um unsre Seele unaufhörlich in jenem vibrierenden Zustande zwischen unbändiger Heiterkeit und Rührung zu erhalten, der so wohlthut. Es ist selten, daß Jemand fähig wäre, uns, wie der Volksmund sagt, „ans Herz zu greifen“. Geschieht das während zugleich den Bedürfnissen unsres Verstandes durch überlegne Leistungen von Witz und Schlagfertigkeit Genüge gethan wird und ein zielbewußter, vor uns thätiger Wille, wie der des Schwerenöthers Konrad Bolz, unsre Achtung erzwingt, so erleben wir einen Genuß, der einzig ist. Der Anfänger kann nichts Bessres thun, als den verschiednen Etappen dieser zwei Reihen von Lustspielwirkungen liebevoll nachzugehn.

Das technische Geheimniß, das überall, wo die „Journalisten" erscheinen, ihren Erfolg verbürgt, ist damit eigentlich schon ausgesprochen: es liegt in seinem Ton. Dieser Ton, der die Musik macht, läßt sich scheinbar nicht erlernen, aber wenn man ihn einmal verstanden und erfaßt hat, läßt er sich ganz gewiß in bescheidnen Grenzen nachahmen, weil der Intellekt viel mehr damit zu thun hat, als man gemeinhin annimmt. Man muß eingesehn haben, aus welchen Voraussetzungen ein Mensch zu solcher Weltanschauung kommt, um jenen Ton voll ausklingen zu können. Hat er das eingesehn und will Lustspiele schreiben, so muß er sich mit aller Anstrengung seiner Willenskraft zu einer ähnlichen Lebensauffassung erziehn. Heinrich v. Treitschke sagt einmal sehr schön und treffend von Gustav Freytag: „er liebte seine Menschen und lebte mit ihnen, er schien sie an sein Herz zu drücken, sodaß sie ihm selbst und den Hörern unvergeßlich blieben." Darin liegt zweierlei ausgedrückt: einmal das reife Austragen der Gestalten, mit denen seine Phantasie schwanger ging; zweitens und vor Allem: die Gutlaunigkeit, durch welche verklärt er sie vor uns hinstellte. Wer sich nicht entschließen kann, die Schwächen der Menschen zu lieben, weil sie künstlerisch so verwerthbar sind, der bleibe vom Lustspiel fern. Wer sich über Dummheit, Eitelkeit und Bosheit immer nur ärgert und empört, wer immer nur belehren und strafen möchte, wird nie ein richtiges Lustspiel fertig bringen. Kann er sich zu dieser innerlichen Versöhnung (und wir sind eben „alle zusammen arme Sünder") nicht durcharbeiten, so muß er wenigstens den Schein davon anzunehmen wissen. So sagt Benjamin Disraëli in seinem „Vivian Grey", den er im Alter von einundzwanzig Jahren mit der cynischen Weltkenntniß eines Greises verfaßte: „Jawohl, wir müssen uns unter die große Herde mischen; wir müssen uns in ihre Bedürfnisse hineinfühlen, wir müssen ihren Schwächen nachgeben, müssen sympathisieren mit Kümmernissen,

die uns gleichgiltig sind, und theilnehmen an Ergötzungen, die uns albern vorkommen ... O gewiß! ... Um Menschen zu regieren, müssen wir Menschen sein; um unsre Stärke zu erweisen, müssen wir schwach werden; um zu zeigen, daß wir Riesen sind, müssen wir uns zu Zwergen verkleinern. Unsre Weisheit muß unter Narrethei, unsre Beständigkeit unter dem Anschein von Caprice verdeckt werden." Wer die Menschen beherrschen und wer sie erheitern will, muß also ganz genau denselben Weg einschlagen. Er darf Alles thun, nur nicht hochmüthig und selbstgerecht sich von ihnen abwenden. Das Publikum, auch das schlechteste, hat eine sehr feine Witterung für einen Autor, der sich zuviel dünkt.

Der vierte Akt der „Journalisten" zehrt von dem gut vorbereiteten und doch (denn nur das Unerwartete muß vorbereitet werden) durchaus überraschenden Entschluß, den Adelheid im Lauf des dritten Aktes faßt: die Zeitung, die der Professor und Konrad redigieren, heimlich wegzukaufen. Auf der Mine, die demnächst springen soll, hat des Letztern ausgelassne Laune noch einmal Gelegenheit, sich in ihrer ganzen Pracht zu entfalten, und die Vereinigung der beiden liebenden Paare erfolgt so eigenartig als möglich.

Adelheid ist eine Enkelin Minnas von Barnhelm durch ihre Herzenswärme und Noblesse der Gesinnung, die doch zugleich der Verständigkeit sosehr fähig ist. Ein leise romantischer Zug, eine stille Vorliebe für alles Ungewöhnliche, temperamentvoll sich Heraushebende, bringt sie ganz und gar in Widerspruch mit den Gebilden unsrer Neuesten, die nur das Triviale und Alltägliche für poetisch halten; die Lauterkeit ihres Wesens hebt sie nicht minder scharf ab von den Mädchen unsrer nachgemachten Berliner Boulevard-Komödie, diesen schrecklichen Frauenzimmern, die zu jungen Leuten „auf die Bude gehn", an denen sie den Schnurrbart oder die „hübschen, dummen Augen", zumeist wohl die Uniform am höchsten schätzen, und

zwischen Lüsternheit und Sentimentalität ein gedankenloses Leben führen. In manchen Schattierungen erinnert Adelheid an Shakesperes köstliche Beatrice. Einmal, wenn sie zu Senden sagt: „dafür verstehen wir auch nichts Andres als unsre Wirthschaft“, steigt das holde Bild von Sophie Western aus Fieldings altem Roman vor uns auf, mit ihrer durchaus teutonischen Anmuth und Frauenhaftigkeit, die soviel Witz zeigen könnte als sie wollte, es aber nicht thut, weil es der Sittsamkeit widerspricht.

Kostbar ist das Verhältniß von Konrad Bolz zu seinem Knappen, dem schüchternen Bellmaus, der „von Hause aus lyrischer Dichter gewesen, vor den Frauen noch erröthet und schöner Wallungen fähig ist“, und dem der alte Spötter, den der Jüngere doch leidenschaftlich liebt, im letzten Akt vorschlägt, auf die Jahrmärkte zu ziehen („ich drehe, du singst“). Viele, die dieses Verhältniß nur von seiner komischen Seite genießen, übersehn, wie auch in ihm sich jene deutsche Gefolgstreue äußert, deren klassischer Dichter Gustav Freytag uns geworden ist. „Ich will lieber nichts von ihnen annehmen, ich will handeln wie Du“, sagt Bellmaus; es ist Brunico aus dem „Nest der Zaunkönige“, wenn er den gewonnenen Goldring unter die Spielleute wirft, weil Immo durch ein Mißverständniß leer ausging. Freytag ist recht eigentlich der gewesen, der uns die Brücke schlug, über die wir endlich zu unsern Vorfahren gelangen konnten. Er ist nach Schiller und Goethe zugleich ein erneuter sprechender Belag dafür, wieviel gelehrtes Wissen ein Dichter vertragen kann, ohne von seiner Fruchtbarkeit und Frische das Mindeste einzubüßen.

Schmock, der sich aus der Literatur in ein ehrliches Kleidergeschäft zurückziehen will, ist nicht Freytag'scher Erfindung. Freytag hat diese Figur, wie er in seinen Lebenserinnerungen erzählt, dem so unglücklich geendeten Dichter Alfred Meißner für eine Flasche Wein abgekauft, und

damit eine Bereicherung erzielt, ohne die sich Niemand von uns die „Journalisten“ denken könnte. Der Schüler mag hieraus entnehmen, was „Umbildung des Stoffes“ bedeutet; denn keine Figur scheint in höherem Maaße Freytags geistiges Eigenthum zu sein als gerade Schmock. Und so muß jeder Dramatiker ein rüstiger Figuren- und Stoffjäger werden. Dafür, daß er beide nehmen darf wo er sie findet, kenn ich nur noch einen ebenso schlagenden Beweis: das ist „Hamlet“. Auch Heinrich Laube hat diesen Stoff behandelt; sein Essex ist der ins Laubische übersetzte Dänenprinz. Welch ein Kontrast, aus der selben Quelle entsprungen! Doch jeder Dramatiker giebt seinem Stoff nach seiner Art erst das Wichtigste und Entscheidende: das ist seine Technik. Was immer auch die Novellen gewesen sein mögen, die Shakespere für seine Dramen plünderte: im selben Augenblick, da er sie benützte, erhielten sie Etwas, das ihnen kein zweiter Mensch auf Erden, und am wenigsten vielleicht ihre Urheber selbst, hätten verleihen können.

---

Kapitel XIV.

## Der Humor.

---

Ich habe bei Nachprüfung der „Journalisten“ mit Absicht den Ausdruck vermieden, der zur Erklärung ihres innersten Wesens am üblichsten ist; er heißt Humor. Alle Geschicklichkeit in Vorbereitung und Entwickelung, alle Kraft der Steigerung, alle Leidenschaft und alle Fertigkeit bleiben „tönendes Erz und klingende Schellen“ — ohne ihn. Denn er allein verleiht das Wichtigste: die völlige Herrschaft des Bildners über sein Werk, die innere Freiheit des Meisters.

Worin kann sein Geheimniß bestehn? Viele hörten es schon, daß er mehr als bloße Lustigkeit, ja oft nur die Wehmuth darüber bedeute, daß so manches, was ernst und heilig sein sollte, sich so abgeschmackt gebärdet und dem Betrachter so lächerliche Seiten darbietet. Daß er allein auf dem Boden schonungsloser Wahrhaftigkeit und unbestechlichen Urtheils gedeihen kann, ahnen doch nur die Wenigsten.

Heine sprach von der „lächelnden Thräne“ im Wappen. Von ihm schreibt sich der Mißbrauch her, den Begriff „Humor“ dadurch für erschöpft zu halten, daß er die Leute mitten im Weinen zum Lachen bringe. Das Leben ist schon recht, aber man vergißt, daß es die Ergänzung zu hundert andern

Aeußerungen des Menschenthums bilden kann, außer dem Weinen; z. B. zur Feierlichkeit, zur verliebten Leidenschaft, zu den Schaustellungen des Edelmuthes, zum Pedantismus, kurz zu jeder menschlichen Befangenheit, die voll von sich und ganz unaufmerksam auf den Kontrast zur Umgebung, ohne jeden Argwohn, daß ein schärferes Auge sie belauschen könne, sich so recht gehen läßt. Der Humor malt uns an einem Trauergefolge die scheinheiligen Gesichter der Erben; er enthüllt uns mitten in den hochtönenden Redensarten eines Menschenfreundes den Eigennutz, der wie ein nackter Ellbogen aus einem zerrissnen Aermel, aus jener mangelhaft drapierten Seele hervorlugt; er läßt Briefe schreiben „voll von Begeisterung und schlechter Orthographie", zeigt uns, wie bei einem Abschied „außer dem Riechfläschchen auch einige der edelsten Gefühle in Anwendung kamen," oder bringt das Aufziehn der Wanduhr mit der Geburt von Tristram Shandy in einen komischen Zusammenhang. Ein bloßer Pathetiker ist ganz außerstande, solche Zusammenhänge zu bemerken; der trabt nur immer auf hohem Roß einher, weil ihm die Qualitäten zur völligen Durchdringung des Lebens fehlen. Noch niemals aber sah man einen großen Dichter erstehn, der nicht ein großer Humorist gewesen wäre, d. h. unmöglich zu düpieren.

Weshalb mögen nun die Frauen den Humor nicht leiden? Gleichen nicht die besten unter ihnen jenen zutraulichen Gnomen mit den ernsten Gesichtchen, die dem Menschensohn ihre werthvolle Hilfe anbieten, aber bei dem ersten Lächeln, das er sich erlaubt, für immer entschlüpfen, weil sie stets einen Spott auf ihren heimlichen Schaden, ihre kleinen Entenfüße wittern? Fast alle Frauen leiden an einer krankhaften Angst vor dem „Ridikül." Sie dulden weit eher völlige geistige Nichtigkeit um sich, als den ernsten Spötter, der darauf ausgeht, die Dinge zu zeigen, wie sie sind, d. h. nur zu oft ihnen liebgewordne Täuschungen raubt.

„Wer mir die Wahrheit sagt, und wär' sie tödtlich,
Den hör ich an, als schmeichelt er . . . . . . . . .
. . . . . Wir tragen Unkraut,
Wenn scharfer Wind uns schont“, . . .

so denken Männer, nicht Frauen. Denn entweder fehlt ihrer Schwäche der Muth, um einer unbequemen Thatsache ins Gesicht zu sehn, und sie strengen lieber all ihren Scharfsinn an, um einem Schluß, den sie als unliebsam vorausempfinden, zu entgehn; oder die Organe ihrer seelischen Empfänglichkeit sind thatsächlich aus so seltsamem Stoff, daß sie, — wie längst bemerkt worden ist, -- dem Wachse gleichen, um einen Eindruck aufzunehmen, und dem Stahl, um ihn wieder herzugeben. Das Umdenken hat für sie die Bedeutung einer höchst schmerzlichen Operation und, obwohl sonst von unendlicher Güte, lernen sie doch nur selten einem Dichter verzeihn, der sie einer solchen Operation zu ihrem eignen Besten unterwerfen wollte.

Lord Byron hat dieses Verhältniß sehr treffend gekennzeichnet, als die holde Gräfin Giuccioli den Preis ihrer Gunst dahin festsetzte, daß er aufhöre, am „Don Juan“ zu arbeiten, seinem Meisterwerk, in welchem er die Heuchelei der damaligen englischen Gesellschaft schonungslos geißelte. „Solche Wünsche, sagt er, entspringen aus dem Streben aller Frauenzimmer, das Sentiment der Leidenschaft zu exaltieren und die Illusionen, welche ihr Reich sind, zu erhalten. Don Juan aber streift diese Illusionen ab und lacht darüber, wie über fast Alles. Ich kannte nie ein Weib, welches Rousseau nicht vertheidigte, und keines, welches nicht Gramont,*) Gil Blas, kurz die ganze Komödie der Leidenschaft in ihrer wahren Gestalt, haßte.“ So wird man noch heutigen Tages tausende von Frauen urtheilen hören, daß Shakespere ganz schön sein

*) Gemeint sind die sehr lesenswerthen „Mémoires du chevalier de Gramont“, † 1707.

könnte, wenn er nur nicht diesen schrecklichen Humor besäße, d. h. also, wenn er etwas von einem Einfaltspinsel gehabt und vor dem Getriebe der Welt etwas dümmer dagestanden hätte. Seine Augen hätten schwächer sein müssen, dann meinen die Frauen, würde er besser gesehn und richtiger gezeichnet haben.

Shakespere begnügt sich eben niemals mit der Abschilderung der hübschen Vorderfront, er zeigt uns immer auch die Kehrseite. Er geht um die Dinge herum und gewinnt oft erst von rückwärts den richtigen Standpunkt zu ihrer Beurtheilung. Der Pathetiker stellt sich vor eine Wand und deklamiert: da, welche Festigkeit, welche Stärke, welch ein Bollwerk! Der Humorist sieht genauer hin, geht kopfschüttelnd zur Seite, blickt wieder und sagt lächelnd: es ist ja garkeine Wand; es ist nur eine bemalte Kulisse.

Nun gibt es eine Minderheit, die, durch Erfahrung damit vertraut gemacht, daß fast jedes Ding auf der Welt seine schwache, seine komische Seite habe, sich entschließt, Alles, was auch vorkomme, fortan nur von dieser Seite zu nehmen. Solche Leute haben dann eine „humoristische Weltanschauung." Sie sprechen anscheinend nie mehr ganz ernsthaft; sie sprechen wie der gute Thomas in Anzengrubers prächtigem Volksstücke „Heimgefunden" von seiner alten Mutter. „I geb ihr a Busserl, und sie gibt mir a Watsch'n; dös nennen wir den Austausch unsrer Gfühli". Es ist ihm keinesfalls lustig dabei zu Muthe, wenn er das sagt; ja die Sache ist eigentlich recht traurig. Die Alte, voller Eitelkeit vernarrt in ihren „bessern Herrn Sohn" (einen Advokaten, der sich seiner Herkunft schämt und das Elternhaus meidet, aber im Bankerott es sich dort gern wieder behaglich machen läßt) weiß den gutherzigen Thomas garnicht zu schätzen, behandelt ihn wie einen dummen Jungen und ohrfeigt ihn, wenn ihr gerade danach zu Sinn ist. Vielleicht blutet Thomas dabei das Herz, aber er wird nicht

pathetisch. Er „frozelt" die Alte ein bischen auf gut Wienerisch und weiß, daß unser Dasein, derartig aufgefaßt, immer noch am erträglichsten ist. Wenn wir ihn hören, müssen wir lachen; und wir können sicher sein, daß, was auch sonst Widerwärtiges und Beklemmendes auftauchen könnte, er sofort die Stelle herausgefunden haben wird, die, in den Vordergrund gerückt, die ganze Sache drollig erscheinen läßt. Sein Lachen nimmt dem Leiden der Welt den Stachel.

Und worin liegen nun die technischen Nachtheile für den Dramatiker, der keinen Humor besitzt? Sie liegen in der Gefahr, im Stoffe stecken zu bleiben.

Anfänger, dem das Herz voll ist von Deinem Stoff, der Du ihn mit Allem, was er predigt, Deinem Publikum recht an's Herz legen möchtest, frage Dich wiederholt: wo ist seine komische Seite? Hast Du den Standpunkt gefunden, um sie zu sehn, so stelle Dich möglichst oft dahin, Dich und alle Deine Figuren. Thust Du das nicht, erliegst Du der Gefahr, die ich Dir nannte, dann wird man Deine Leistung als eine oratio pro domo mit frostigem Achselzucken ablehnen. Man hat Deine Absicht bemerkt, man bezichtigt Deinen guten Willen der Uebertreibung, und Du hast Deinen Zweck verfehlt. Die Leidenschaft mag Dir die Feder in die Hand drücken; aber erst wenn Du durch innerliche Arbeit Dich von jeder Voreingenommenheit befreit hast, so, daß Du über die ganze Angelegenheit auch zu lachen vermagst, erst dann wirst Du fähig sein, statt eines bloßen Pamphlets ein künstlerisches Gebilde zu liefern; nicht Menschen, denen die Zettel aus dem Munde hängen mit Deinen Gedanken darauf, sondern Menschen, die ihr eignes Dasein führen. Der Zorn ist ein vortrefflicher Lyriker und ein guter Publizist, aber ein spottschlechter Bühnendichter. Wenn irgendwo, so will auf der Bühne die Rache kalt genossen sein. Wer das nicht glaubt, der beobachte, wie schnell die Dramen verschwinden und wie wenig Eindruck

sie hinterlassen, die dem unausgegohrnen Aerger irgend eines sich Aufbäumenden ihre Entstehung verdankten, der vergleiche mit ihnen „die Hermannschlacht“ von Kleist. Der bewundre den köstlichen Humor, mit welchem Hermann sein Thuschen führt, und die stattlichen Römer, denen der patriotische Dichter doch volle Gerechtigkeit widerfahren läßt. Das bedeutet: Kleist stand über seinem Stoff; deshalb schuf er ein Kunstwerk, das dauern wird, solang es Deutsche gibt.

Keine Gestalt irgend eines Dichters aber kann zur Verdeutlichung des Vorstehenden lehrreicher sein als Falstaff. Es ist ihm, den man gelegentlich „einen König im Reich des Humors“ genannt hat, jedes Anrecht auf diesen Thron abgesprochen worden, und zwar mit guten Gründen. Zunächst ist Falstaff die einzige Figur, in welcher Shakespere das Laster anziehend geschildert hat, ganz gegen seine sonstige Gewohnheit. „Der Heuchler, den seine Dichtung nicht entlarvt und mit Schamröthe bedeckt, der Tyrann, der in seiner Brust nicht Gewissensqualen fühlt und allgemeinen Haß sich zuzieht, der Feigling, der nicht Gegenstand des Spottes wird, der aufgeputzte Betrüger, der nicht in seiner Blöße gezeigt wird und den vernichtenden Hohn des Dichters erleidet, muß unter den historischen Gestalten dieser Dramen vergebens gesucht werden.“ Das ist von Kreyssig treffend bemerkt worden, zur Widerlegung und Strafe für sein eignes Aburtheilen über den „eiteln Rede-Virtuosen“ Hamlet, den der Dichter doch durch „Engelschaaren zur Ruhe singen“ läßt. Falstaff aber bildet in der That zu jener Regel eine merkwürdige Ausnahme. Dieser alte Feigling, Lügner, Schlemmer, Bock, Tagedieb, Beutelschneider und Wegelagerer, dieser wahre Rattenkönig von Todsünden, ist ein Liebling aller Kulturvölker geworden, das hohe lockende Vorbild aller jugendlichen Nichtsthuer, die ihr Treiben durch den Hinblick auf ihn beschönigen. Wenn sich Falstaff dem endlich auf den Thron gelangten Heinrich, seinem Herzens-

heinz, seinem Zuckerprinzen in den Weg stellt, mit der heimlichen Hoffnung, daß nun das Plündern der Staatskassen, das Erpressen von den Bürgern, die Unzucht und Völlerei im Großen losgehn müssen, wenn der König sein Roß zügelt, den früheren Kumpan fest anblickt und in die berühmten Worte ausbricht:

„Ich kenn dich, Alter, nicht . . An dein Gebet! . .
Wie schlecht steht einem Schalksnarrn weißes Haar! . .“

dann bedauern alle guten Seelen den lieben alten Mann, mit dem man so hart verfahren konnte, und der nun zum Tode getroffen fortwankt, um an der Menschheit irre zu werden. Gewiß, Shakespere verleugnet hier den dicken „Talgklumpen“.

„Ich träumte lang von einem solchen Mann,
so aufgeschwellt von Schlemmen, alt und ruchlos,
Doch nun erwacht, veracht ich meinen Traum.
Den Leib vermindre, mehre deine Gnade,
Laß ab vom Schwelgen. .“

Aus diesen Worten des jungen Königs spricht der Dichter; aber sie fallen im letzten Auftritt des letzten Aktes vom zweiten Theil, den man fast nirgend zu sehn bekommt. Den ersten beherrscht Falstaff der ungebrochne und macht ihn unsterblich.

Wodurch? Durch seinen „Humor“? Kann denn seine Lebensanschauung in der That humoristisch sein? Sie besteht ja ganz und gar aus Aufschneiderei, Frechheit und Leichtfertigkeit, die überall der Wahrheit ins Gesicht schlagen, somit eines der Grundelemente des Humors verletzen und verleugnen. Dafür scheint allerdings Falstaff ein andres Element des Humors in desto höherem Maße zu besitzen: jene Ueberlegenheit über alle Vorkommnisse, von der ich oben sprach. Der Alte glaubt sie sich zu verschaffen, indem er (nach Dowden) „durch die unerschöpflichen Hilfsmittel eines wahren Genies großartiger Verlogenheit die Thatsachen des Lebens weg-

eskamotiert und immer Herr der Lage bleibt, dadurch, daß er ihr eine geschickte Wendung in der Idee giebt oder mit einem Schnörkel schlauer Schalkerei darüber hinwegspielt". Aber diese Sorte von Ueberlegenheit hält genau solange vor, bis die Thatsachen des Lebens einmal unbezwingbar herantreten, so daß keine Frivolität sie mehr wegeskamotieren kann. „Mein Treu, er wird den Krähen nächster Tage einen Pudding abgeben, der König hat ihm's Herz gebrochen", sagen seine Genossen. Und dies ist genau das, was einem wirklichen Humoristen nicht passiert. Der stirbt nicht an den Thatsachen des Lebens, er bleibt ihr Meister, er überwindet sie, weil sein Humor auf Wahrheitsliebe, d. h. auf Strenge gegen sich selber ruht. Der Humor Falstaffs war, was die Engländer „sham" nennen, er war nicht das Richtige, er war nicht echt. Wäre er's gewesen, dann würde heut schon mancher Gassenbube, mancher ganz hohle und leichtfertige Skribifax ein Humorist sein, nur weil er für Alles und Jedes eine „faule Redensart" bereit hat.

Wir werden jetzt schon klarer durchschauen, weshalb der Humor des Konrad Bolz immer triumphiert. Konrad Bolz belügt sich niemals und wenn er vor Andern aufschneidet, weiß er ganz genau, zu welchem guten Zweck, denn die Grundlagen seines Wesens sind sehr positiv; sie bestehen aus Herzensgüte und dem Wunsche zu nützen. Oldendorf, sein Partner, ein sehr liebenswürdiger Mann, ist kein Humorist. Sobald er dem Freunde pathetisch sein Liebesleid geklagt hat, ergreift Bolz seine Hand und persifliert ihn: „Feierlicher Augenblick männlicher Rührung!" „Sei doch blos jetzt kein Hanswurst", braust Oldendorf auf und spricht in dem Augenblick gewiß allen Frauen aus der Seele. Sie vergessen, daß auch der Auerhahn am schönsten ist, wenn er balzt, daß er aber just bei dieser Gelegenheit geschossen wird. Wenn er balzt, wird er blind. Sein Balzen benutzt der Jäger, sich anzupürschen;

während das Balzens spannt er die Büchse. Sobald das Balzen vorüber, äugt der Hahn scharf umher, und nichts darf sich mehr rühren, sonst fliegt er, seiner Gefahr inne werdend, davon. Vor Gefahr will Konrad seinen Freund behüten, wenn er ihm, etwas gewaltsam, die Augen aufreißt, um ihn zu erinnern, daß alle Hingabe an feierliches und gespreiztes Wesen Blößen aufdeckt, die nicht bloß den Wildvogel, sondern auch den Menschen der Vernichtung ausliefern können. Bolz ist es, der „Hanswurst", der für den Pathetiker Oldendorf die Partie gewinnt, durch all die sinnreichen Anstalten zur Versöhnung des Obersten. Mit Oldendorf kommt man bestenfalls bis zur Tribüne; mit Konrad Bolz durch die ganze Welt.

Weshalb das Lustspiel, das er beherrscht, für unsern Zweck so lehrreich geworden ist, hat Alberti vor einigen Jahren in der „Zukunft" auseinander zu setzen versucht. Gustav Freytag, so etwa sagt er, habe mit glücklichem Griff aus unsrer werdenden Gesellschaft den einzigen wirklich reifen und überlegnen Typus gewählt, dem ein freies Lachen bereits anstand und der es auch von Andern vertrug: den Literaten arischer Abkunft gegenüber dem jüdischen Schmock. Die Bitterkeit, die aus jenen Worten spricht, wird durch die Thatsache unverständlich, daß wenn von Ueberlegenheit, von Einfluß und wirklich ausgeübter Macht die Rede ist, diese heut ganz unzweideutig auf Seiten der Nachkommen des Schmock sich befinden. Allein in einem andern Punkt hat Alberti umsomehr das Recht auf seiner Seite, darin nämlich, daß in unsrer gährenden Zeit jeder Einzige viel zusehr Partei ist, um seine Anschauungen von der Gesellschaft in einem Lustspiel niederlegen zu können.

„Aber ein Engel des Krieges ist kommen,
Uns mit dem Schwerte die Lenden zu gürten,"

singt Ludwig Fulda in einem sehr hübschen Gedichte, welches schließt:

„Scharen die Tapfern sich wacker zusammen,
Blitzen die Schwerter in heiligen Flammen,
Leuchtet der Morgen des Geistes herein,
Laß mich unter den Streitern sein."

Es ist die Signatur unsrer Zeit. Welch ein Ueberfluß an Streitern, welch ein Mangel an Humoristen! Jeder will kämpfen, wer versteht da schließlich zu lachen? Wer aber seine Unbefangenheit verliert, zumal wer aus seiner Verbitterung heraus zu schreiben beginnt, der wird Sachen zu Tage fördern, die sich an künstlerischem Werth von den „Journalisten" gerade soweit zu ihrem Nachtheil entfernen, wie „König Lear" zurückbleibt hinter „Hamlet."

An dem Abstand dieser beiden Stücke will ich jetzt zu zeigen versuchen, wieviel Gewicht der Humor in die Schale zu werfen vermag, in welcher Dramen gewogen werden. Es entgeht mir dabei nicht, daß ich mit meiner Auffassung der Sache gegen eine feststehende Lehrmeinung verstoße. Erst Brandes neuerdings hat es wiederholt, „Lear" sei die großartigste Konzeption, die Shakespere jemals gelungen, eine Art von Weltuntergang. Wäre der Dichter kurz nach dem „Hamlet" gestorben, so würde man vermuthlich geurtheilt haben: das Höchste, was ihm zu sagen vergönnt war, hat er der Menschheit offenbart. Aber siehe da: nach „Hamlet" kam „Lear". Jenes Stück war nur eine Art von Sprungbrett, von dem aus er in ein neues Chaos dunkler Geheimnisse sich hineinschnellte.

Ich vermag dem nicht beizutreten. Wohl seh auch ich, daß „Lear" vieles besitzt, was die andern Shakespere'schen Tragödien und nur die seinigen auszeichnet; aber Eines scheint mir an „Lear" zu fehlen, was „Hamlet" ganz besonders eigen war: ein in sich harmonischer Dichter, der mit freiem Blick das Weltgetriebe überschaut. Das Stück ist mir zu persönlich, als ob das durch Undank verletzte Gefühl des Dichters sich in ihm seine Genugthuung habe holen wollen.

Und gerade durch das, was sich darin äußert, durch dieses maßlose Erstaunen über die allertrivialste und natürlichste Sache von der Welt, beweist mir dieser Dichter, daß er an Einsicht und Humor nicht auf jener Zinne stand, die er im „Hamlet" erstiegen, das sein Blick sich inzwischen umwölkt hatte.

„Wer seinen Kindern giebt das Brod
Und leidet schließlich selber Not,
Den schlagt mit dieser Keule todt!"

Das ist die Widerlegung Lears durch den gesunden Menschenverstand. Es ist die Abstraktion aus der ganz landläufigen Beobachtung, daß, wenn man junge Sperlinge in ein Bauer setzt, die Alten kommen, um sie zu füttern; daß man alte Sperlinge solange hinsetzen kann, als man will: die Jungen kümmern sich nicht darum. Diese von der Natur so gewollte Thatsache, keineswegs bestimmt, zu einer Verurtheilung und Bestrafung selbstloser Güte zu führen, gründet sich vielmehr auf einen ganz einfachen Umstand: daß nämlich für die Sorgfalt, welche die Alten den Jungen angedeihen lassen, nicht die Dankbarkeit der Jungen der reziproke Werth ist, sondern die Sorgfalt, welche die Alten ihrerzeit, als sie selber jung waren, von den Eltern erfuhren. Dieser Faktor wird in der Rechnung fast immer unterschlagen, auch Lear unterschlägt ihn. Und obwohl Opferwilligkeit der Kinder gewiß zu den allererfreulichsten Erscheinungen für Vater und Mutter gehört, muß ich doch im Namen der Natur durchaus dagegen protestieren: weit entfernt, natürlich zu sein, ist sie ganz im Gegentheil immer nur die Frucht einer verfeinerten Herzensbildung oder einer strammen Dressur. Sosehr aber der äußere Anschein gewahrt bleiben mag, stets wird das innere Gefühl der Dankbarkeit abnehmen in dem Maaß, als man es fordert, und aufhören, wo man es erzwingen will. Denn der Dank gleicht den unwillkürlichen Muskeln, er widerstrebt dem Einfluß des Willens, man kann ihm nicht gebieten. Er kommt, wie

Gegenliebe und Erfolg, am ehesten dann, wenn man ihn nicht erwartet. Er ähnelt dem Gaul, den ein einzelner Mann ans Wasser führen, den aber nicht zwanzig zum Saufen bringen können, wenn er nicht mag. Dieser Sachverhalt ist ärgerlich für Einen, dessen Eigenwille durchkreuzt wird, er bietet aber dem Dichter nur einen Komödienstoff, kein Trauerspiel. Augier stand auf der Höhe, als er seinen alten Poirier klagen ließ: „Alle Kinder sind undankbar, . . sagte mein Vater schon immer". Nun, da haben wir ja die Bescheerung. Herr Poirier wird in jungen Jahren genau jene Undankbarkeit besessen haben, über die er sich jetzt bei seiner Tochter sosehr verwundert. Die Wohlthaten seiner Alten hat er hingenommen und wahrscheinlich längst vergessen. Aber mit großem Nachdruck verlangt er für das, was er an seinem Kinde that, eine zweite Kompensation, obwohl er die ihm zukommende längst weghat. Und nun zu Lear! Kann er unter ganz ähnlichen Voraussetzungen eine tragische Figur sein?

Ich muß gestehn, daß es mir der Dichter ganz außerordentlich erschwert hat, daran zu glauben; nicht blos, weil ein vorgeschrittenes Naturerkennen und eine geringere Buchstabengläubigkeit, ein Herauswachsen aus patriarchalischen Sitten zu Gunsten einer freieren Entwickelung des jungen Individuums es mir gestatten, Dinge humoristisch zu nehmen, die vergangnen Jahrhunderten noch für ganz unmenschlich galten; sondern recht eigentlich, weil wir, nach Schiller's vortrefflichen Einwand gegen Egmont, „nicht gewohnt sind, unser Mitleid zu verschenken". Romeo verkörpert die Tragödie des Jünglings, Hamlet die des jungen Mannes, aber Lear die des kindisch gewordnen Greises. Ein solcher entbehrt mir zu sehr des dramatischen Lebenselementes: des freien Willens, als daß seine Schicksale mich lebhaft interessieren könnten. Lear ist gebunden durch Schwäche, durch den Verlust seiner Urtheilskraft. Auf der Haide mag er wahnsinnig sein. Aber am

Eingang des Stückes ist er albern in einem Maaße, daß sich ihm meine Theilnahme fortan verschließt. Noch im „Hamlet“ fand Shakespere die herbe Charakteristik für seinesgleichen, „daß alte Männer graue Bärte haben, daß ihre Gesichter runzlig sind, daß ihnen zäher Ambra und Harz aus den Augen trieft; daß sie einen überflüssigen Mangel an Witz und daneben sehr kraftlose Lenden haben.“ Im „Lear“ sollen wir plötzlich diesen Sachverhalt tragisch finden. Aber wenn ein durch schrankenlose Verwöhnung und mangelnde Selbstzucht rasend gewordner, grilliger Alter, der mich höchstens an jene Hunde erinnern kann, die nach dem Sprichwort toll werden von zu fettem Fraß, anfängt, gegen sein Lieblingskind Kordelia zu wüthen, nur weil sie ihm die plumpe und liebedienerische Schmeichelei, nach der er lechzt, nicht bieten mag, so verscherzt er von vornherein alles Mitleid für sein Geschick, und die Ergänzung, die ich solchem Betragen nach der Seite der Vergangenheit hin geben muß, läßt mich nur die Töchter beklagen, die unter seiner launischen Obhut erwuchsen.

Dowden hat das wohl herausgefühlt und ist auf folgende Ausflucht verfallen. Es würde dem Dichter, so meint er, „leicht gewesen sein, das Benehmen Lears aus klüglich erfundenen Motiven abzuleiten; wäre es ihm von Wichtigkeit gewesen, so hätte er durch psychologische Kunstgriffe die Waffen der Gegner, die ihn der Unwahrscheinlichkeit und Unnatürlichkeit anklagen, parieren können. Aber . . . es lag Shakespere garnichts daran, sich durch besondres Hin- und Herreden zu rechtfertigen. . . Seiner dramatischen Art gemäß eilte er über die dazwischen liegenden Ereignisse hinweg zu der Leidenschaft Lears in allen ihren Stadien.“ Nun, wenn im „Hamlet“ eine Reihe solcher Vorfragen zu Boden fallen (z. B. wie es denn eigentlich kam, daß unmittelbar nach dem Tod eines so tüchtigen Königs der ganze Hof im Zustand einer derartigen Fäulniß sich zeigen konnte), — zu Boden fallen, weil sie vor dem ge-

bietenden Interesse der Gegenwart nicht aufkommen, so klaffen mir im „Lear“ doch gerade dadurch wesentliche Lücken und der Argwohn, daß Lear schon sein Lebelang ein Einfalspinsel gewesen sei, weil er die wahre Natur seiner älteren Töchter niemals auch nur ahnte, wirkt ernüchternd.

Ganz ähnlich ergeht es mir in Betreff des äußern Anlasses zum Streit zwischen Goneril und dem Vater. Jedermann, der mit bäuerlichen Verhältnissen vertraut ist, kennt auch die unsägliche Zwietracht, die das Wort „Altentheil“ in sich birgt. Wo das Altentheil nicht ganz genau, und vor Allem ganz vernünftig abgegrenzt wurde, ist der Zank schon andern Tages da. Wo es so ohne Vorbedacht bedungen wurde, daß dem Alten immer noch das Dreinreden bleibt, um den jungen Besitzer in all seinen Unternehmungen zu hemmen, ihn durch das Vorenthalten wirklicher Selbständigkeit aufzuregen und zu reizen, da ist der Zank nicht bloß unvermeidlich, sondern auch ganz berechtigt. Und in diesem Fall befinden wir uns mit Lear. Wozu muß er hundert Ritter haben, wenn er doch nur noch höchstens auf Jagd gehn will? Hundert Lanzen und Schwerter zur augenblicklichen Verfügung in einem noch unzivilisierten Lande, wo Jedermann gelegentlich, aber Niemand von Berufs wegen Waffen trug? Wozu dieses „stehende Heer“? Welcher Schwiegersohn, der schon der Kosten wegen davon absehn mußte, sich in Friedenszeiten solch eine Truppe zu halten, würde sich ein derartiges Einlager auf die Dauer haben gefallen lassen? Wenn ein Städter mit seiner Dienerschaft nur für Wochen auf ein Landgut kommt, geht es ohne Liebschaften und ärgerliche Händel nicht ab. Und Lear mit seinen hundert Rittern wollte den Rest seines Lebens nicht blos ein so zweifelhafter Besucher bleiben, sondern geradeswegs einen Staat im Staate bilden? Ich muß gestehn, daß, wenn Goneril dem Vater vorwirft:

„Ihr haltet hundert Ritter hier und Knappen,
Ein lüderliches, wüstes, freches Volk;
Von ihnen angesteckt gleicht unser Hof
Gemeiner Schenke; Schwelgerei und Unzucht
Sie machen mehr zur Kneip' ihn, zum Bordell,
Als ehrbaren Palast. Die Scham verlangt schon,
Dem schleunigst abzuhelfen" . .

so scheint sie mir ganz in's Wesen der Sache zu treffen. Ihre Bitte, der Vater möge dieses wüste Gesindel, das dazu nur noch von Leuten über ihm bedient sein wolle, abschaffen und sich mit einer mehr zu ihm passenden Umgebung begnügen, wird vom Dichter in so gesunder Manier motiviert, daß er seine stillschweigende Voraussetzung: wir sollten auch die Rechtsfrage zu Gunsten des Alten entscheiden und die Töchter sachlich als im Unrecht befindlich machen, selber zunichte macht. Dergleichen ist nur möglich durch eine Ueberschätzung elterlicher Autorität an sich, deren furchtbare Tyrannei Shakespere trotz all seiner Aufklärung nicht genügend durchschaut hatte. Er gehörte noch der älteren Generation an, die den Konsul Lucius Junius Brutus bewunderte, der seine beiden blühenden Söhne weder als römischer Patriot, noch als oberster Beamter seiner Republik hinrichten ließ, sondern lediglich als paterfamilias, dessen Eigenliebe dadurch gekränkt worden war, daß jüngere Angehörige gewagt hatten, seiner Autorität zu widerstreben.

Gerade daß der Dichter in einem seiner lichtesten Augenblicke Kordelia die schlagende Replik in den Mund legt:

„Nein, nie vermähl ich mich wie meine Schwestern,
Um meinen Vater ganz allein zu lieben" . . .

das beweist mir, daß er den freien Blick für den Rest der Tragödie nur allzuhäufig verlor.

Kordelia, „das Herz der Herzen", wirft schließlich gar die Brandfackel des Krieges in ihre Heimath; um ihr einen untauglichen Herrscher zurückzugeben, bringt sie Franzosen nach

England. Noch im „Hamlet", durch die verächtliche Beurtheilung des „Lumpenzwistes", den Fortinbras auszufechten ging:

„dies ist des Wohlstands und der Ruh Geschür" . .

lieferte Shakespere die erste vollbewußte Verwerfung der Kabinettskriege, die zur Befriedigung blos persönlicher oder Familien-Interessen Leben und Gedeihen ganzer Völker opferten. Im „Lear" findet er plötzlich nicht nur ein Privileg alter Leute: gallig, launisch, weihrauchlüstern und rechthaberisch bis zur Verrücktheit zu sein, schonenswerth; sondern gerade die Herrscher, die zum Wüthen gegen Andre die Macht haben, nimmt er gegen die Forderung der Selbstzucht indirekt (durch Kordelias Handlungsweise) in Schutz und spricht sie damit von ihrer ungeheuren Verantwortung los und ledig, während doch selbst zu seiner Zeit die früher soviel und so selbstverständlich von delirierenden Königen „geschlagenen Achiver" ihre alte Duldsamkeit nicht mehr besaßen und der Kopf seines angebeteten Freundes Essex nur gefallen war, weil der gegen seine Tyrannin sich offen empört hatte.

Es bleibt somit, um den „Lear" über „Hamlet" zu stellen, einmal des Ersten „großartige Passivität", d. h. keine Willens-, sondern eine bloße Leidensgeschichte, die ich ein für allemal nicht im höheren Sinne dramatisch finden kann, und zweitens seine „großartige Ironie", die (nach Dowden) Alles in der Leartragödie, was groß ist, auch zugleich klein erscheinen läßt, was tragisch erhaben in ihr ist, groteſk. Die Tragödie würde uns also weniger bieten durch die Wirklichkeit, die sie uns vorführt, als durch das, was der Dichter (ganz gegen seine sonstige Gewohnheit) in diese Wirklichkeit hineingeheimnißt haben soll. Aber seitdem ich vom alten Vischer den „Deutobold Allegorowitsch Mystifizinski Symbolizetti" so köstlich habe verspotten hören, will mir auch dieser Vorzug nicht mehr imponieren. Kurz, „Lear" erscheint mir wie ein riesenhaftes, wenig übersichtliches Freskogemälde, dessen Konturen

je nach der Beleuchtung unheimlich verschwimmen und nur hie und da ganz deutlich sind. Die Liebe z. B. von Goneril und Regan zu Edmund wird überhaupt nicht erklärt. Wir sehen die beiden als Jungfrauen, aber fast im selben Augenblick, da sie vermählt sind, haben sie auch schon einen Liebhaber, und beide den nämlichen. Dagegen ist mir „Hamlet" wie eine scharf und glatt gemeißelte Marmorgruppe von höchstem Adel der Form, in Vorwurf und Ausführung gleich anziehend, reifste Schöpferkraft in völliger Harmonie entfaltend. Wie gewaltig ist in dieser Tragödie die Strenge des Meisters gegen seinen Helden, wenn er ihn mit all seinen Tugenden und Geistesgaben gegen ein so furchtbar hartes Schicksal anringen läßt, weil er genau weiß, wieviel er dieser Vollkraft zumuthen kann; im „Lear" sehn wir einen gebrochnen Alten scheltend durch eine lange Passionsgeschichte geschleift. Ich merke wohl, es ist der selbe gottbegnadete Dichter, der beide belebt. Aber in dem frühern Werk erscheint er mir im Zenith seines künstlerischen Vermögens und schlackenlos, in seinem spätern durch Vatergefühle befangen, mit einem Anflug von Verbitterung. Es ist die Freudigkeit der überströmenden Dichterkraft, die mich im „Hamlet" immer wieder bezaubert; denn ob der Held schon untergeht, welchem Menschen begegnet er im ganzen Stück, dem er nicht überlegen wäre? Den „Lear", so werthvoll er zum Verständniß seines Urhebers ist, kann ich nur mit Anstrengung in mich aufnehmen, genießen von ihm Weniges, und ich argwöhne, daß diejenigen, die ein Höchstes in ihm erblicken, eine Voreingenommenheit mitbringen, die der des Dichters ähnelt, als er ihn schuf.

Der Techniker aber, der nach Goethes Forderung „am Geschäfte des Meisters theilnimmt", wird bald noch ein zweites Merkmal auffinden, das den Mangel an Humor (d. h. also an richtiger Abschätzung der Dinge) im „König Lear" zu Gunsten des „Hamlet" beweist: es fehlt die „verschönernde

Stimmung der Seele", die der Humorist auch dem Häßlichen zu verleihen weiß. Der selbe Antrieb, die selbe Scharfsichtigkeit und unbestechliche Beobachtungsgabe, die den Humoristen am Gespreizten und Hochtrabenden, am Erschütternden und Traurigen komische Seiten entdecken läßt, heißt ihn auch in jedem Verhärteten, Verdorbenen, Gesunknen nach menschlichen Zügen suchen, die unsre Theilnahme wecken. Selbst Polonius, die jämmerliche Schranze, genießt die Achtung und Liebe seiner Kinder; selbst Claudius findet für seine Königin die Worte:

„Sei's meine Tugend, sei's mein Fluch,
Sie ist mir so vereint in Seel und Leben:
Wie sich der Stern in seinem Kreis nur regt,
So leb ich nur durch sie."

Der zarte Ton, den er ihr gegenüber festhält, die stete Besorgniß, sie sich ja nicht zu entfremden, sodaß er sie nicht zur Mitwisserin macht, zeigen uns, wie auch dieser Verbrecher ein menschliches Herz in der Brust trägt. Den älteren Töchtern Lear's fehlt jeder versöhnende Zug, ja die Liebesbrunst, die sie verrathen, macht sie nur noch widerwärtiger. Vorsündfluthlichen Drachen sind sie verglichen worden, die sich in ihrem ekeln Sumpfe wälzen, geifernd, laichend und sich fressend.

Es ist in der Zeichnung der beiden Gestalten eine Heftigkeit sittlicher Empörung bemerkbar, um die man Shakespere nur dann beneiden könnte, wenn man sich fähiger als er wüßte, sie zu meistern. In ihr zu schwelgen, darf die Aufgabe keines Dramatikers sein. Das gibt Stücke, wie der hochbegabte Schwede Strindberg sie schrieb. Hinter jeder Zeile seines „Vaters" steht ein tief beleidigter, bis aufs Blut gereizter Dichter und beweist uns seine mangelnde Herrschaft über sich, sein Geschick und seinen Stoff.

## Kapitel XV.

# Unmoderne und „moderne“ Technik.

Kann Shakespere jemals veralten? Was Kenntniß der Menschenseele und Bau der Handlung anlangt, bezeichnen seine Dramen einen Höhepunkt, zu dem man noch Jahrhunderte lang immer nur aufschauen wird. Dowden hat es vortrefflich ausgeführt, weshalb gerade die lebensfreudige und thatkräftige Kultur des Elisabethanischen Englands der Entwickelung eines dramatischen Genius so günstig war, und wer mit der deutschen Geschichte nur einigermaßen vertraut ist, wird sich nicht wundern, daß unsre Heimath bis zur Zeit des Alten Fritz jeder großen dramatischen Hervorbringung bar blieb. Unser klassisches Lustspiel, „Minna von Barnhelm“, fußt auf dem siebenjährigen Kriege und würde ohne ihn nie geschrieben worden sein; Major v. Tellheim ist der nur wenig idealisierte Dichter Ewald v. Kleist, dem Lessing in Leipzig näher getreten war und der in der Schlacht bei Kunersdorf fiel. Dann wurde der Name Shakespere zum Schibboleth für das literarische Deutschland. Entwickelungsfähig erschien nur, wer zu Shakespere schwor. Diese tiefgeheime Sehnsucht zum größten Dramatiker teutonischer Abkunft, durch Lessing's Kritik gegen den französischen Klassizismus vorbereitet, durch Goethe's

„Götz von Berlichingen“ lebensvoll ausgedrückt, ward endlich durch die Schlegel-Tieck'sche (zumeist vom Grafen Baudissin herrührende) Uebersetzung befriedigt. Aber in dem emsigen Bestreben ihm nachzuahmen, vergaß man leider, daß der große Brite für eine ganz andre Bühne geschrieben hatte. Nöthigenfalls ein paar Bretter wurden dort umgedreht, dann las der Zuschauer: „Forum“ oder „Garten des Brutus“, und war zufrieden; die Sache ging ohne Unterbrechung, ohne Schädigung der innern Einheit weiter. Im „Prinzen von Homburg“, dem kürzesten unsrer klassischen Dramen, stört es doch einigermaßen, daß in all den schnellen Akten nicht ein —, sondern zwei bis dreimal der Vorhang fallen muß, sodaß, wenn der Zuschauer nur eben warm geworden war, schon „ein ander Bild“ hergestellt wird und die mehr minder lange Pause etwas Unruhiges und Zerstreuendes in die Vorstellung hineinträgt.

Was soll man vollends sagen von den Nachtretern, die aus der Noth eine Tugend machten und ihr Unvermögen, einheitlich zu formen, mit dem Namen Shakespere zu decken suchten? Ich habe „Dantons Tod“ von Büchner kaum lesen können, einen so unkünstlerischen Eindruck machte mir das Zerfetzen der Handlung in lauter kleine Endchen, und obschon ich den Witz und das Charakterisierungsvermögen des zu früh dahingegangenen Dichters bewundern mußte, erweckte mir der erwähnte Mangel doch die schlimmsten Vorahnungen, daß auch dieser anscheinend so begabte Mann, wenn länger am Leben geblieben, gleich Griepenkerl nur die Makulatur der „Buchdramen“ unnütz vermehrt haben würde, ohne unsrer Bühne irgendwelchen Gewinn zuzuführen.

Mit einem Wort: der moderne Zuschauer hat vor Dramen mit so unruhig gekräuselter Oberfläche nicht das Gefühl der Notwendigkeit. Er hat es zu oft beobachtet, daß fleißige Künstler imstande sind, ihm in den Vorgängen jenes breite Dahinströmen in langen Wellen darzubieten, das seinen ästhetischen Be-

dürfnissen ungleich wohler thut, und erblickt mit Recht in einer rein äußerlichen Nachahmung Shakespere's gerad im erwähnten Punkt nur einen Mangel an Geschmack und Sorgsamkeit, wenn nicht an technischem Können.

Wie aber steht es mit solchen Stücken wie „der Sturm" oder „Wie es Euch gefällt?" Würden ein Ardennerwald, wo es Löwen und Cypressen gibt, Prosperos Zauberinsel, ein meerumschlungnes Böhmen, die widerspruchsvolle Kultur des Hofes von Helsingör oder das Illyrien der schönen Olivia mit ihrem stock-englischen Onkel Tobias von Rülp einem Heutigen geglaubt und verziehen werden oder nicht? Bodenstedt sagt darüber: „Shakespere schuf sich für seine Lustspiele — ein einziges, „die lustigen Weiber von Windsor", ausgenommen, — eine eigne Welt, um Handlung und Charaktere über die gemeine Wirklichkeit der Dinge und die Wahrscheinlichkeitsforderungen einer beschränkten Zeit und Oertlichkeit herauszuheben. Aber er weiß uns in seinem selbstgeschaffenen Bezirk bald so heimisch zu machen, daß wir die Wirklichkeit leicht darüber vergessen und uns gleichsam über uns selbst erhöht fühlen bei dem freieren Walten der komischen Schicksalsmächte, welche sich im Spiel vor uns offenbaren." Shakespere durchbrach also die Grenzen der Alltäglichkeit nur, um die Ausdrucksfähigkeit seiner Geschöpfe zu steigern, weil sie in dieser freieren Umgebung ganz andre Seiten ihres Wesens vor uns entfalten konnten. Daß dem Zuschauer mit einem solchen Spiel der Phantasie auch heute noch durchaus gedient ist, wenn ein wirklicher Dichter auftritt, um es zu leiten, hat neuerdings Hans v. Hopfen durch seinen prächtigen „Hexenfang" bewiesen, an den ich mit der höchsten Erquickung zurückdenke. Es war doch endlich einmal „so ganz etwas Andres", und das Publikum des „Berliner Theaters" schien derselben Meinung. Aber wenn auch den radikalen Jüngern und Nachtretern Zola's der Zauberstab Prosperos, der alle

Dinge zu wandeln vermag, nicht mehr als begehrenswerth gilt, so haben doch alle heutigen Dramatiker mit jener Shakespereschen Gepflogenheit einen Berührungspunkt; sobald die sogenannte „moderne Technik“ ihnen die Ausdrucksmittel an sich verringern will.

Von Schriftstellern wird über dieses ganz sinnlose und verwerfliche Beginnen oft nicht einmal so hart geurtheilt wie von verständigen Malern und Bildhauern, denen die dramatische Muse zur Befruchtung ihrer Phantasie unentbehrlich ist; denn nicht gleichlautende, sondern verwandte Künste regen den Erfindungsgeist und die Gestaltungskraft am meisten an. Solche kunstsinnigen und kunstliebenden Männer würden es mit Hohn zurückweisen, wenn man ihnen sagte: „Ja, Sie dürfen malen, aber Blau und Gelb sollen Sie nicht mehr verwenden“, oder: „Jawohl; Frauen können Sie schon meißeln, doch nur mit dem Schleier, wie die Fellahweiber in Egypten. Obere Nase und Augen sind zu sehen, mehr nicht. Wenn Sie ein rechter Kerl sind, werden Sie immer noch ein ausdrucksvolles Gesicht fertig bringen!“ Aber gerade so sollten sich die Dramatiker empören, wenn bloße Blasiertheit ihnen den Monolog und jedes Beiseitesprechen abgewöhnen will. Ich habe ja den Unfug schon bei den Aufführungen der „Francillon“ im Residenztheater mitgemacht. Da tastete der Vertreter des Lucien ganze Minuten lang sprachlos auf der Bühne umher, und das Publikum saß mit offnen Mäulern da, ohne nur eine Ahnung zu haben, was gemeint sei. Doch der Beifall nachher! Besonders die „Liseln“, die Emil Peschkau bei einer späteren Gelegenheit durchschaute, waren außer sich vor Wonne. „Wie fandest Du das stumme Spiel?“ — „Ach, Lisel, weißt Du, es war so durchgeistigt!“ ... Der Satiriker konnte nicht umhin, bedenklich die Frage aufzuwerfen: „Sollte das Durchgeistigte dies Jahr bei den Liseln Mode geworden sein?“ Irgend ein Franzose an irgend einem

Pariser Theater fängt den Unsinn an; sofort wird er als feinste Neuheit importiert, bis wieder einmal gute alte Sitten dahin sind und der Kunst gründlicher Schade geschehn ist. Ich habe Pantomimen genug in meinem Leben zugeschaut und weiß, daß sie nur da vielsagend sind, wo überhaupt Nichts vorzubringen ist und Jedermann aus dem Volk den derben Kram verstehn würde. Dort, wo thatsächlich Etwas gesagt werden soll, hört das Verständniß auf und das Textbuch tritt ein. Und in dieser Linie liegt nun die Entwickelung, wenn jedes Selbstgespräch fortfällt. Auf der Bühne stummes Spiel; das Publikum mit den Nasen in Bücher vergraben, das nennt sich dann „modernes Drama“.

Doch obwohl es heute schon in der Berliner Tageskritik wie etwas Selbstverständliches bedauert wird, daß die Vorführung komplizierter Charaktere und die Wiedergabe feinerer Seelenstimmungen künftig unterbleiben (!) müßten, weil „das Beiseitesprechen unmodern“ sei, so sind wir glücklicherweise noch nicht ganz soweit. Noch ist das größere Publikum durchaus an die alte Darstellungsweise gewöhnt, und wenn der dramatische Nachwuchs erst dahinter gekommen ist, daß man ihm sein Handwerkszeug rauben will, wird der ganze Spuk eines Tages von selbst aufhören. Natürlich kann Niemand so verkehrt sein, Monologe behufs der Charakterentwickelung ausdrücklich zu empfehlen; denn hierin ging man aus reiner Bequemlichkeit früher viel weiter, als erlaubt und erträglich war. Aber geheime Regungen der Besorgniß, des Zweifels, der Angst, Schlüsse, zu denen ein Mitspielender plötzlich gelangt, Vorsätze, die er in Eile faßt, werden sich nicht anders als durch Beiseitesprechen kundgeben lassen; sein gänzliches Abschaffen würde geradeswegs eine Verarmung an Kunstmitteln bedeuten.

Aehnlich verhält es sich mit den Lauschszenen. Weshalb wimmeln die Shakespere'schen Stücke gerade von diesen? Nur weil sie unnatürlich sind? Nein, weil der Dichter sie zum Zweck

der Abkürzung unentbehrlich fand. Shakespere am wenigsten wär es unmöglich gewesen, falls ihm überhaupt daran lag, gewisse Mitspieler von gewissen Vorgängen auf andre Art zu unterrichten. Aber für diesen Zweck einen umständlichen Apparat aufzubieten, schien ihm Verschwendung. Er wählte einen Weg, welcher der Knappheit dramatischer Entwickelung ungleich mehr entsprach, er versteckte die einzuweihende Person hinter einen Busch oder eine Wand, stellte sie (wie Polonius) „ins Gehör der Unterredung", und die Handlung konnte ungestört ihren Fortgang nehmen. Diese Methode ist ganz neuerdings noch von Sardou in „Madame Sans-Gêne" (der Kaiser belauscht die Kaiserin) geübt und von diesem an Gewandtheit bisher als unerreicht geltenden Meister stets für unentbehrlich gehalten worden. Ich entsinne mich z. B., daß im Salon der „Cyprienne", wo Kaffee getrunken und die Ehescheidung diskutiert wird, eine hinzutretende Dame ohne Weitres den Faden des Gespräches aufnimmt und Etwas beantwortet, was sie ganz unmöglich gehört haben konnte. Kein Zuschauer hat je daran Anstoß genommen, und doch wollen uns die Allerneuesten glauben machen, daß hier der Naturtreue wegen erst eine lederne Auseinandersetzung hätte voraufgehn müssen. „Wovon spracht Ihr? . . Bitte rekapituliere mir doch kurz, was Ihr Alle eben gesagt habt!" . . Wahrhaftig, es ist nichts so verwunderlich wie diese Freude am Langweiligen unter dem Vorwande, das Langweilige sei natürlich und müsse deshalb eo ipso künstlerisch sein. Früher hieß es: von der Natur durch die Kunst zur Natur zurück. Augenscheinlich fehlt wegen mangelnden Vorstellungvermögens das Gefühl für das, was auch bei der „natürlichsten" Aufführung immer noch völlig von der Lebenstreue sich entfernt (zumal das Zusammendrängen ganzer Menschenschicksale mit aller erschöpfenden Vorbereitung in wenige Minuten), sich von dieser Lebenstreue entfernen muß und ewig entfernen wird, weil sonst das Theaterspielen überhaupt aufhörte. Nur

bei den Chinesen dauern Vorstellungen ganze Wochen. Das allein ist in viel bedeutenderem Maße „naturalistisch“ als alle die Mätzchen, die Holz und Schlaf uns vorgemacht haben. Eine so durchschlagende Forderung auch für Deutschland zu erheben, das wäre noch Etwas, das sich der „vierten Wand“ wenigstens einigermaßen an Wichtigkeit vergleichen ließe. Statt dessen wird der Dramatiker heut mit allerlei Lappalien schikaniert, die das Wesen der Sache garnicht treffen, und in denen recht eigentlich nur solche Leute glänzen, die inhaltlich nichts Vernünftiges fertig bringen können.

Der Ein und Andre wird nun vielleicht herauslesen: Avonianus empfiehlt Lauschszenen. Nein, so liegt die Sache doch nicht. Ich denke mit Schaudern an jene altmodischen Stücke, wo Hamlet durch jede Tapete hätte spicken können mit völliger Sicherheit, „eine Ratte“ zu treffen. Das letzte der Art war „die Liebesbotschaft“ von Albin Rheinisch. Da hatte der Verfasser auch nicht eher geruht, als bis er im zweiten Akt das ganze Personal theils unter Tischen, theils hinter Kleiderständern, theils in Spinden, theils hinter Stubenthüren versteckt hatte. Es liegt auf der Hand, daß das Haschen nach so äußerlichen Effekten nur dann verzeihlich wird, wenn mindestens die Benedix'sche Gabe für Situationskomik bemerkbar ist, die Rheinisch durchaus abging. Aber nicht lange nach ihm kam von Pailleron „die Welt, in der man sich langweilt“ und hatte einen durchschlagenden Erfolg hauptsächlich auf Grund des dritten Aktes, in welchem überhaupt nur gelauscht wird. Zuerst belauschen die Herzogin und ihre langweilige Tochter den Unterpräfekten mit seiner drolligen kleinen Frau; dann belauschen alle vier den Süßholzraspler mit der Engländerin; dann belauschen wieder jene zwei den Unterpräfekten; dann wird noch Roger mit Susanne belauscht, und Alles im Gewächshause! Das Stück ist heute noch überall auf dem Spielplan, frisch wie am ersten Tage trotz Holz und Schlaf,

weil es ein geistvoller Satiriker schrieb und die Szenen im Gewächshause zum Ausschütten sind. Und hier, mein verehrter Anfänger, hier liegt der Hund begraben. Habe Talent, d. h. unterhalte, fessle, bringe zum Lachen, mach es, daß der Zuschauer entweder einen Spaß oder eine Genugthuung davon hat, wenn der von Dir Versteckte etwas Besondres zu hören bekommt, dann darfst du ungezählte Lauschszenen bringen und die Kritiker sagen lassen, was sie wollen; Niemand kümmert sich darum.

Vom Verstecken zum Verkleiden ist es nicht weit. Shakespere verwendete mit Vorliebe Männerkleidung für junge Fräulein. Die lebensprühende Rosalinde zieht in Hös'chen, ein Schwert an der Seite und einen Spieß in der Hand, zum Ardennerwalde. Porzia im „Kaufmann von Venedig" schreitet im Talar zum Richterstuhl und fällt dort ihr salomonisches Urtheil. In die anmuthige Viola, als Botin des Herzogs, verliebt sich Olivia, und der Junker Christoph v. Bleichenwang will sich mit ihr schlagen. Hier springen überall Lustspielwirkungen ganz von selber heraus, und daß es Shakespere nur darum zu thun war, just die zarte Weiblichkeit dieser holden Geschöpfe durch die fremde Tracht recht hervorzuheben, erkennt man auch daran, daß Helena (in „Ende gut, Alles gut") ihre Fahrt nach dem Kriegsschauplatz in langen Röcken macht, weil sie ohnehin durch die prächtige Enschlossenheit und Beherztheit ihres Wesens einige männliche Züge in ihrem Charakter hat. Männerkleidung würde ihren Reiz nur haben verringern können.

Die Versuchung, in solchen Verkleidungen auf grobsinnliche Wirkungen auszugehen, lag freilich nahe, und zu Bauernfelds Zeiten, vor etwa fünfzig Jahren, war das Wiener Publikum hierin so naiv, daß er in seinen „Bekenntnissen" ohne ersichtlichen Grund eine junge Frau plötzlich als Husarenleutnant auftreten lassen konnte, während in Benedixens „Dr. Wespe"

durch den Männeranzug der Liebhaberin und ihre gleichzeitig klappernden Stricknadeln wenigstens eine Satire auf die Frauenemanzipation beabsichtigt war. Heute gehört ein solcher Trick nur noch den Operetten und Possen an.

Etwas Andres ist es, wenn ein hübscher Bub als Mädchen auftritt. Shakespere verwendet dieses Mittel einmal im Vorspiel zur „Zähmung der Widerspenstigen"; aus „Figaros Hochzeit" ist uns der Page mit dem kurzen Kleidchen und den langen Schritten ein vertrautes Bild; auf jeder Maskerade ist der Scherz unvermeidlich zur Strafe für die Lüsternheit alter Gecken; er gelingt immer. Erst neulich las ich in Otto von Corvins Erinnerungen eine solche Episode vom Mainzer Karneval. Es ist hiermit schon angedeutet, daß dergleichen nur dem Kostümstück angehören kann; hier freilich soll man es auch dulden. Das Kostümstück bietet für den heutigen Lustspieldichter jene von Bodenstedt beschriebne „eigne Welt", in der die Phantasie sich freier tummeln darf. Wie der Historiker keinen größeren Fehler begehen kann, als vergangne Zeiten nach den Bedürfnissen der Gegenwart, die heutige Zeit nach den Anschauungen der Vergangenheit zu beurtheilen, so der Aesthetiker keinen größern, als für die Kostümkomödie die Forderungen des modernen Konversationsstückes zu erheben. Der Hang zum Mummenschanz steckt den Zuschauern tief im Blut und läßt sich nur allzugern befriedigen. In einer Zeit, da jedes dritte Fest ein Maskenfest war und fast zu jedem andern, sofern sie sich anständig betrugen, Masken freien Zutritt hatten (auch Romeo kommt auf diese Weise zu den Capulets), soll man sich über ein Quiproquo, eine Fopperei nicht entrüsten. Die gehören dazu gerade so, wie Degen, die damals der Sitte gemäß getragen wurden, auch bei der ersten Gelegenheit aus der Scheide fuhren.

Damit sind wir nun beim Duell angelangt, einem sehr

heikeln Punkt. Ich selber bin mißtrauisch gegen den Zweikampf in modernen Stücken. Meist hat der Verfasser nur auf eine billige und bequeme Art den Muth und die Ritterlichkeit seines Helden charakterisieren wollen, oder er ist durch Herbeiführung einer Gewaltsamkeit der innern Ausgestaltung eines Konfliktes aus dem Wege gegangen; beides beweist einen Mangel an Kunst. Am widerwärtigsten ist das schließliche Dazwischentreten der Weiber behufs eines Rühreffektes, wie z. B. im Ohnet'schen „Hüttenbesitzer“, obwohl diesem das deutsche Publikum noch heute treu ist. Wenn dagegen ein moderner Dramaturg eine Kostümkomödie aus dem 17. oder 18. Jahrhundert deshalb glaubt als minderwerthig ablehnen zu müssen, weil darin mit so „altmodischen“ Mitteln wie Maskenball und Zweikampf gearbeitet werde, so beweist das lediglich einen Mangel an historischer Schulung. Wenn Masham im „Glase Wasser“ den dicken Vetter Bolingbroke's im Park von St. James kurzerhand niedersticht, ohne Sekundanten und Paukdoktor, so ist das nicht etwa ein Beweis von ungesunder Romantik oder abgedroschner Technik, sondern es ist genau das, was lebenswahr ist. Hätte Scribe es anders gemacht, so würde er's falsch gemacht haben. Auf der Stelle einen Ehrenhandel auszufechten, war unter den Stuarts, wie der Königin Anna, das Uebliche. Die Kavaliere waren etwas heißblütiger und vollsäftiger als heut und fühlten sich, übrigens ganz wie die Bürgersleute, nur wohl, wenn sie in regelmäßigen Zwischenräumen zur Ader gelassen wurden. Das Leben an sich hatte keinen hohen Werth. Wer eine Komödie, ein Sittenbild aus jener Zeit bringen will, muß sich erinnern, daß Degen damals durchaus zum Gebrauch getragen wurden.

Ganz unmodern, und das mit Recht, sind dagegen für alle Stücke feinerer und ernsterer Gattung bloße Verwechselungen und Mißverständnisse als Hebel der Handlung. Sie führen naturgemäß immer zu einer rein äußerlichen Lösung

des Konfliktes, während die doch gerade durch innere Willensarbeit erfolgen soll. Shakespere setzt in „Viel Lärm um Nichts" einen sehr komischen Apparat in Bewegung, um das Mißverständniß (die Verleumdung), worin das Stück gipfelt, zunichte zu machen, und doch zieht diese unvergängliche Komödie ihren Reiz allein aus der Zeichnung der Charaktere von Benedikt und Beatrice. Das uralte Motiv von der Bekehrung eines Weiberfeindes kann niemals aufhören zu ergötzen; den Liebeshandel der sanften Hero nimmt man nur in den Kauf, weil er von Shakespere ist. Im Ganzen wird auch hier das Wie entscheiden. Das selbe Mittel, das von einem Meister des Faches verwendet, unterhält und fesselt, bleibt ganz wirkungslos in den Händen eines ungeschickten Anfängers.

Niemals dagegen kann es unmodern werden, einen sympathischen Menschen zum Mittelpunkt aller Vorgänge zu machen. Man wollte uns eine Zeit lang einreden, daß dergleichen nicht mehr nöthig sei, aber der Erfolg hat das widerlegt. Stücke mit nur häßlichen und reizlosen Charakteren werden auch vom „allerneuesten" Publikum nur ganz kurze Zeit vertragen und fallen schnell zu Boden. In warnender Erinnerung ist mir besonders „die häusliche Frau" von Hermann Bahr. Ich sah diese Komödie am Lessingtheater; sie langweilte mich nicht, im Gegentheil. So uninteressant und widerlich mir die einzelnen Menschen waren, der ganze Stil und eine Reihe treffender Beobachtungen, die Führung des Dialogs zumal unterhielt mich. Aber es wurde mir gleichwohl klar, daß dieses Stück niemals ein breiteres Publikum finden konnte. Ein solches verlangt immer und vor Allem eine Befriedigung seiner gemüthlichen Bedürfnisse. Es will auf der Bühne irgend Jemanden sehn, den es mit all seinen Hoffnungen begleiten, an dessen Schicksalen es so recht von Herzen Antheil nehmen kann, mit dem es bangt, wenn er in Gefahr, mit dem es aufathmet, wenn er am Ziel ist. Bei Nordlands-

fahrern, die Monate lang von unzweckmäßigen Konserven leben mußten (Nansen hat das beschrieben) tritt zuletzt ein rasender Fetthunger ein; d. h. eine bestimmte Seite ihrer Konstitution war nicht berücksichtigt worden. Aehnlich ergeht es den Zuschauern, deren Verstand man nur immer beschäftigt, während man ihr tiefes Bedürfniß zu lieben ungestillt lassen will. Sie gehen ausgehungert nach Hause und setzen sich das nächste Mal anderswo zu Tisch. In der „häuslichen Frau" war die Heldin eine verwöhnte und unreife Gans, ohne Spur von Ernst und Pflicht, auf Abenteuer brennend und tugendhaft nur, weil man sie zuletzt links liegen ließ; der Mann eine brave Haut, aber welch ein Tölpel! Der Liebhaber, ein Bildhauer, völlig kahlgebrannt im Innern, ohne einen einzigen guten Trieb, ganz ekelerregende Selbstsucht, zuerst gerade leichtfertig genug, um die Frau seines Freundes vom rechten Wege zu locken, dann zu träg, um die Emotionen einer derartigen Liebschaft auf sich zu nehmen; er treibt die Gestrauchelte ihrem Gatten wieder zu. Sein „Verhältniß" ein Küchenbesen, von jener Art, die vom Lande hereingekommen, von ihren Berliner Verwandten bald mit den Worten charakterisirt zu werden pflegt: „die is nu auch schon rübig", d. h. jeder gute Instinkt ist in ihr erloschen, harte Geldgier und freche Lebensweisheit sind an die Stelle getreten. Den Künstler widert das Weibsbild eigentlich an; aber am Ende des Stückes macht er sie zu seiner Mätresse und miethet ihr ein Zimmer; sie glaubt dadurch gesellschaftlich zu steigen.

Wer wollte leugnen, daß dergleichen im Leben vorkommt, aber im Leben weicht man solchen Menschen doch aus. Ich habe das Stück damals bis zu Ende gesehn, doch mich hält in manchen Vorstellungen lediglich das künstlerische Problem, das mich gerade beschäftigt und für dessen Beantwortung ich dort auf den Brettern eine kleine, vielleicht lehrreiche Thatsache sich abspielen sehe. Das naive Publikum lebt dagegen immer

der Meinung, daß der Dichter mit seinen Hauptfiguren sympathisiere, daß er das, was er an ihnen nicht bestraft, doch wohl billigen müsse. Deshalb ist es so ungeheuer gefährlich, Stücke, die nur für einen engern Kreis berechnet und verständlich sind, über alle Provinzialbühnen zu schleppen, und das Verbot mancher Polizeibehörde, das in Berlin als absurd verspottet wurde, diente nur einer ganz richtigen Witterung für Volkshygiene. Ich wünschte darum noch lange nicht alle Stücke derartig eingerichtet, daß sie jeder provinziellen Polizeibehörde genügen; sie mögen ja in Berlin, wo doch nichts mehr zu verderben ist, zumal in gewissen Theatern, die der Menge schon durch ihre hohen Preise so gut wie verschlossen sind, ihr Licht leuchten lassen und zur Klärung der Geister das Ihrige beitragen. Aber das bestreite ich um so nachdrücklicher: daß das große, volksthümliche Publikum jemals dazu wird zu erziehen sein, ins Theater mit rein ästhetischen Bedürfnissen zu gehn. Dieses Publikum, für das schon von Schiller das Beste gerade nur gut genug erklärt wurde und für das zu schaffen, der Ehrgeiz jedes vaterländischen Dichters sein sollte, das wird im Theater eine Erquickung seines Gemüthes, eine Erfrischung seiner Gefühle vor allem Andern suchen. Shakespere hat viel schlimmere Menschen gezeichnet als „die häusliche Frau“ mit ihrem Verführer; aber abgesehn von Falstaff, über den ich im vorigen Kapitel sprach, ordnet er sie alle einer streng gerechten und sinnvollen Weltordnung unter, während das Bahr'sche Stück mit der stillen Aufforderung schließt: „Nur immer hinein in die Pfütze! . . Dann sind wir bald alle behaglich unter uns!“ Das ist leider die Moral, die sich unser Volk, wenn es mit ihnen in Berührung kam, auch aus sovielen anderen modernen Dramen abgelesen hat. Viele Stücke werden unsittlich erst durch das Publikum, das sie sieht.

Ich möchte diese Betrachtungen nicht weiter ausspinnen,

um mir den Verdacht zu ersparen, als ob ich die Wichtigkeit der vorgebrachten Einzelheiten nicht dennoch überschätzte. Die Zeit sichtet unerbittlich, und es kann nicht lange dauern, so wird gar manches, was heute noch als hochmodern angestaunt wird, als taube Blüthe ganz von selbst zu Boden gefallen sein. Gewiß, die alten Macher sind nicht immer so frisch und graziös wie Scribe in seinem „Verre d'eau“. In den „Erzählungen der Königin von Navarra“ lauschen sämmtliche Intriganten unablässig auf den Wink des Theater-Inspizienten. Man denke sich Karl den V., der davon absieht, mit Frankreich sich auszusöhnen, weil „Jemand kommt“. Dieser Trick wiederholt sich so oft, daß er zuletzt unleidlich wird. Aber die Bühne hat nun einmal ihre Konvention, und man braucht die berühmte Strophe von Schiller:

„Denn leicht gezimmert nur ist Thespis' Wagen
Und er ist gleich dem Acheront'schen Kahn:
Nur Schatten und Idole kann er tragen ..“ u. s. w.

man braucht diese Verse garnicht zu kennen, um zu wissen, daß der alte Sarcey in Paris mit seinem formelhaften: „mais, c'est du théâtre!“ die Stimme des gesunden Menschenverstandes spricht. Die Allerneuesten vergessen ganz, daß auch ihre sogenannte „moderne Technik“ längst zur bloßen Konvention geworden ist, mit ihren langen Pausen, in denen überhaupt nichts vorgeht, ihrer überbreiten Ausführung alles Zuständlichen, dem Stammeln und Stottern der Mitwirkenden (in der ganzen „Familie Selicke“ steht kaum ein vernünftiger deutscher Satz) und dem ewig herumgezerrten Christbaum, der seit „Nora“ in „modernen“ Stücken, wegen der zerstörten Festfreude, nahezu unentbehrlich geworden ist. Kann irgend ein „Requisit“, — und auf derlei sind ja die Herren von „der Moderne“ so schlecht zu sprechen, — schlimmer sein als er? Aber auch sonst beißt sich ja, bei dieser Sucht, das Neue durch ein Neuestes zu übertrumpfen, die Katze in den Schwanz.

Sieht man genauer hin, so sind es die allerältesten Meibinger, die uns als epochemachende Neuheiten aufgeredet werden sollen. Die Zwischenaktmusik störte; gut, sie wurde abgeschafft. Jetzt störte bereits das Fallen des Vorhanges. Daß eine Familie, die eine andre besucht, sich plötzlich sagt: „so, jetzt haben wir genug von diesem Bilde, jetzt wollen wir unsre eigne Wohnung aufsuchen", das kam ja bekanntlich „im wirklichen Leben" niemals vor. „Im wirklichen Leben" spielt Alles hintereinander auf dem selben Fleck. Was heißt das? Die anfechtbarste uud verbrauchteste der alten „Einheiten", die Einheit des Ortes ist wieder da. Weiter. Man merkt: es geht doch nicht so. Was nun? Strindberg in seiner „Gräfin Julie" läßt, um eine Szene von der andern (ohne Fallen des Vorhanges) zu trennen, eine Schaar Burschen und Mädchen aufziehen, dic singen und tanzen. Was hat man? Den Teufel mit Beelzebub ausgetrieben. Man hat nicht blos die verpönte Zwischenakt-Musik, man hat etwas viel Schlimmeres: das Zwischenakt-Ballet, wie es noch heut in Rom die einzelnen Akte des „Lohengrin" scheidet. Weiter. Das Stottern und Haspeln in „modernen" Stücken ist derartig, daß es jenseits vom Niederschreiben und Auswendiglernen steht. Der Autor muß Schauspieler aufzubieten wissen, die fähig sind, diese Sorte von Undeutsch aus eigner Kraft zu radebrechen, mit allen „äh's" und „tt's", und wie die modernen Ausrufe sonst noch lauten. Es sind also die Schauspieler, die den Text fertig stellen, die ihn willkürlich improvisieren, einen Abend so, den andern so. Was hat man? Man hat die alten Stegreif-Komödianten, die vor 1760 die „regelmäßigen Stücke" (d. h. solche mit feststehendem Text) verspotteten. „Auswendiglernen!.. Bah!... Dazu braucht man kein Talent .... Talent brauchen wir!"

Es ist auch danach.

Ich könnte die Reihe dieser Einzelheiten verlängern.

Manche davon sind nicht übel ersonnen, um die Unfähigkeit der Autoren zu verdecken, denn es versteht sich von selbst, daß, durch bloßes Abklatschen gewisser Wirklichkeiten die mitthätige Phantasie der Zuschauer zu verkümmern, am ehesten die geneigt sein werden, die selber garkeine Spur von Einbildungskraft besitzen. Aber daß in der Kunst, zumal im Drama, thatsächlich der „Finder" über den „Erfinder" komme, dies glaubt, wie die Schwaben sagen, „selbst der stärkste Mann nit" mehr. Kurz: **rückschrittlich und lotterhaft ist jede Technik, die auf Verringerung der Ausdrucksmittel und Verschleppung des Tempos abzielt.**

---

## Kapitel XVI.

# Der Dramatiker als Erzieher.

Indeß, wir leben nicht bloß bühnentechnisch in einer Zeit des Ueberganges, und die Frage, welch eine Art oder Unart von Kultur sich aus dem heutigen Durcheinander abklären könne, wird zu häufig mit unsrer Dramatik in Beziehung gebracht, als daß sie hier ganz unberücksichtigt bleiben könnte.

„Ich will nicht sagen, daß es ein Fehler ist, wenn der dramatische Dichter seine Fabel so einrichtet, daß sie zur Erläuterung oder Bestätigung irgend einer großen moralischen Wahrheit dienen kann." So dachte Lessing. Auch er duldete zwar solche Stücke nicht, die nur um einer aufdringlichen Tendenz willen zurechtgemacht erschienen; die moralische Wahrheit sollte dem Zuschauer nachträglich aufgehn als ein mehr beiläufiges Ergebniß des Geschauten, wie eine runde Frucht aus einem Mantel fällt. Wenn ihm „nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten" einen schöpferischen Geist bewies, so hatte er dabei nur die künstlerische Vollkommenheit dramatischer Figuren im Sinn, die vor der Kritik die schärfsten Proben der Wahrscheinlichkeit und des Gefallens bestehen sollten. Dagegen galt auch ihm um so nachdrücklicher der Satz: „mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist Das, was das Genie von den kleinen Künstlern unter-

scheidet.“ Und hier meinte er keineswegs nur mehr die künstlerische Absicht. Nein, jedes Gehenlassen in der Kunst, das sich mit dem bloßen Gebrauch angeborner Mittel begnügt, „diese Mittel schließlich zur Absicht selber macht und noch verlangt, daß auch wir uns mit dem ebenso geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen solches kunstreichen aber absichtlosen Gebrauches gewisser Mittel entspringt“, war ihm zuwider. Er achtete diejenigen nicht, „die nur dichten, um zu dichten“, er hielt sie für „kleine Künstler“, weil seine Weisheit ihn vorausahnen ließ, wie nur allzu oft just das zwecklos entstandene Kunstwerk am zweckvollsten wirken kann, sodaß Jedermann, der daran geht, ein Drama zu bauen, sich vor Allem seine ungeheure Verantwortung wegen der möglichen Wirkung klarmachen, und mit der besten Absicht diese Wirkung berechnen sollte.

Das wird zwiefach nothwendig in unsrer Zeit, der die schwere Doppelaufgabe fiel: den aufgeregten Stand der Handarbeiter mit unsrer Kultur auszusöhnen, die obern Schichten aber für ein tieferes Verständniß der Bedürfnisse und Gefühle der ungeheuern und ganz unentbehrlichen Mehrzahl unsres Volkes zu gewinnen. In beiden Fällen wird es sich um ein besonders wohlwollendes und gerechtes Abwägen von Ansprüchen und Gewährungen handeln. Hat der Dramatiker nun, absichtvoll, eine Rolle als Stimmführer oder Schiedsrichter dabei zu suchen, oder nicht?

Wieviele auch immer sich zu solchem Amte drängen, sie können es nur wahrnehmen durch Vermittelung ihres Publikums. Und da tritt nun sofort ein eigenthümliches Mißverständniß hervor. Das große Publikum geht ein für allemal ins Theater, um sich einen geistigen Genuß durch ein möglichst geringes Maaß geistiger Anstrengung zu verschaffen. Das wußte Thackeray, und lächelnd, in seiner drolligen Manier, lehnte er es ab, die Leute mit einer Predigt anzu-

führen, wenn sie ihr Geld doch nur bezahlt hatten, um eine Komödie zu sehn („cajole the public into a sermon, when it is only a comedy, that the reader pays his money to witness"). Der soziale Dramatiker aber denkt ganz umgekehrt: „Ah! . . Hab ich Euch hier beisammen? . . Nun soll es einmal losgehn!" Und dann versucht er mit allen Mitteln auf die in die Falle gegangenen Gewissen und Willenskräfte zu wirken. Die müden Menschen, die er erquicken, denen er durch seine eignen Leistungen das Gefühl geistiger Frische und Elastizität vorzaubern sollte, die will er vor seinen Wagen spannen, und das pflegt leider die einzige Art von Spannung zu sein, von der er eine Ahnung hat. Dieses lustige Quiproquo hat zuweilen recht seltsame Folgen, und ich muß bezweifeln, ob nicht selbst in der Berliner „Freien Volksbühne" der Mehrzahl der Besucher statt mit Tendenzstücken, die ihren stillen Aerger vergrößern und ihre Lebern erhitzen, weit eher damit gedient wäre, wenn man sie schlechtweg zu unterhalten, zu „amüsieren" versuchte. Das Alles führt uns zu der ersten und obersten Pflicht, die der angehende Dramatiker wahrzunehmen hat: zu der Ausbildung seiner Persönlichkeit.

Der jüngere Dumas wurde gelegentlich dahin beschrieben: er habe den Eindruck eines Menschen gemacht, dem das Leben große Schwierigkeiten bereitet habe, der aber dieser Schwierigkeiten Meister geworden sei. Man braucht sich danach nicht zu wundern, daß Dumas fils einer der ausgezeichnetsten Dramatiker wurde, die jemals lebten; Freytag wenigstens betont es in seiner „Technik des Dramas" ausdrücklich, daß sich über die Kunst, eine Handlung zu lenken, nichts Besonderes sagen ließe: die hinge lediglich von der Weltkenntniß und Reife des Verfassers ab. Wer in den Händeln der Welt seinen Mann gestanden habe, werde auch die Handlung seines Dramas unterhaltend und spannend zu führen wissen. Ich muß dabei immer an Julius von

Schweitzer denken, der Jahrelang die Schwarmgeister innerhalb der damals erst werdenden sozialdemokratischen Partei bändigte, die Fäden jeder Intrigue zerriß und jeder Situation Herr blieb, bis er eines Tages des Treibens müde war und hinging, um ohne Weiteres erfolgreiche Lustspiele zu schreiben („Epidemisch", „Die Darwinianer" u. s. w.).

Umgekehrt wundre ich mich nicht, daß ganz talentvolle Anfänger, — die aber dem Leben schon zu genügen glauben, wenn sie zwischen Berliner „Weiberkneipen" und der Literaten-Klatschbörse des Café Kaiserhof hin und her pendeln, Morgens lange schlafen, ab und zu ein Verschen zurechtfeilen und Premièren besuchen, — ihre Verehrer sehr bald enttäuschen und es zu nichts Nennenswerthem bringen. Sudermann setzte sehr dramatisch ein, aber was hatte er durchzukämpfen gehabt, bevor er begann! Gerhardt Hauptmann lebt, seit ich ihn kenne, jung und reich verheirathet, behaglich abseits vom Ringen der Welt in sichrer Ruhe; sein Leben ist undramatisch; und so sind seine Werke. Die französischen Meister vom Fach, die wir bewundern, sind durch die Bank Weltleute, und wenn der Beruf irgend welchen Reiz für sie gehabt hätte, würden sie ganz gewiß hervorragende Diplomaten abgegeben haben. Die Spießbürger in Schlafröcken, die aus der Tiefe ihres Gemüthes den deutschen Büchermarkt mit Dramen überschwemmen, in denen sie ein Leben schildern, das sie niemals kennen lernten, werden immer schon durch die Ungewandtheit, mit der sie den Knoten schürzen, durch die Lahmheit ihrer Intriguen von der Bühne ausgeschlossen sein.

Blicken wir auf unsern Großmeister William Shakespere, so finden wir, daß die Kunst ihm keineswegs das Höchste bedeutete: das Leben an sich war ihm viel wichtiger. Wäre ihm die Kunst an sich wichtiger gewesen, so würde er niemals ein so großer Dramatiker haben werden können. Die Kunst war ihm eine jener Wirklichkeiten, aus denen er das

Leben zusammengesetzt fand und die er, soweit er mit ihnen in Berührung kam und soweit sie seinen Willen überhaupt anstießen, fest entschlossen war, zu meistern. Er wurde ein nützlicher Schauspieler und erfolgreicher Theaterleiter, begann spät (mit 26 Jahren) zu schreiben, ging schrittweise mit dem Wachsen seiner Kräfte von Aufgabe zu Aufgabe, kaufte von den Erträgnissen seiner Arbeit Grundbesitz in seiner Heimath und genoß für den Lebensabend das Glück selbstgeschaffner Unabhängigkeit.

Es ist früher zuweilen bestritten worden, ob die dem (jugendlichen) Meister zugeschriebenen Gedichte wirklich von ihm herrühren. Sind sie, wie ich nicht zweifle, sein Eigenthum, so wird der Anfänger in der folgenden Beurtheilung von Hazlitt nun eine sehr wichtige Entdeckung machen: „Die beiden Poeme über Venus und Adonis und über Tarquinius und Lucretia, — sagt er, — kommen uns wie ein paar Eishäuser vor, sie sind ungefähr ebenso hart, ebenso gleißend und ebenso kalt. Der Verfasser scheint fortwährend nur an seine Verse zu denken und nicht an seinen Gegenstand, nicht an das, was seine Personen fühlen sollen, sondern an das, was er über sie zu sagen hat; und wie es unter solchen Umständen immer gehen muß, legt er ihnen gerade das, was sie zuletzt gedacht haben würden, in den Mund, weil es bei ihm die größte Erfindungskraft zeigt, das zu entdecken. Die ganze Sache ist wie ein mühsames Bergsteigen; der Dichter sucht sich fortwährend die Schwierigkeiten der Kunst heraus, um seine Stärke und seine Geschicklichkeit im Ringen mit ihnen zu beweisen. Er versucht sich fortwährend aufs Neue, als wenn seine Herrschaft über sie noch bezweifelt würde."

Dies ist genau die Art, wie ein ehrgeiziger und pflichtbewußter Neuling sich seiner Aufgabe nähert. Shakespere übte sich damals in der Beherrschung der Ausdrucksmittel gerade so, wie er sich mit vorschreitender Männlichkeit in der Beherrschung

seiner Leidenschaften und der Befreiung von diesen übte. Es gibt vielleicht nur Einen Dichter, der seiner selbst und des Lebens so vollkommen Herr wurde und seine Meisterschaft so harmonisch auszuklingen verstand: das ist Goethe. Man hat ihm vorgeworfen, daß er seine Zeit als Weimarischer Minister vertrödelt habe, statt ununterbrochen „Fäuste" zu schreiben, d. h. alle seine Spannkraft auszunutzen, um die sich sterblich langweilende Menschheit zu unterhalten. Aber das war just der Fehler, den Goethe so weise war zu vermeiden. Seine Thätigkeit als Leiters der Weimarischen Verwaltung entsprach seinem tiefen Bedürfniß: seinen Willen an den Widerständen der Welt zu kräftigen und dadurch dem Hange zur Beschaulichkeit das nötige Gegengewicht zu geben. Von ihm rührt das kostbare Wort her, die Muse könne das Leben wohl begleiten, nicht aber es leiten, ein Wort, das deshalb so treffend, weil es aus dem geheimsten Verständniß der deutschen Natur heraus gefallen ist. Es hat sich bei nur allzuvielen Deutschen bitter gerächt, wenn sie versäumten, sich mit dem bürgerlichen Leben abzufinden und festen Boden unter die Füße zu bekommen. Es mag Ausnahmen geben; im Ganzen sind die deutschen Nichts-als-Dichter, keine einwandfreien Mitbürger. Der Grund liegt darin, daß, wie hoch immer die dichterischen Qualitäten des deutschen Genius bewerthet werden mögen, seine Erfindungsgabe nicht ergiebig genug ist, um zu gestatten, daß Jemand auf dichterischer Arbeit allein sein Leben aufbaue. Der Deutsche hat nicht die leichte Hand des Celten; er brütet lang über seinen Entwürfen, und was er hinterläßt, ist, wenn groß an Menge, sicher ganz ungleich an innerem Gehalt und nur zu oft ungenießbar. Lessing aber war Bibliothekar, Goethe Minister, Schiller Universitätsprofessor, Grillparzer Archiv-Direktor, Freytag gewann seine literarische Ausbeute den Mußestunden ab, die ihm eine rührige politisch-publizistische Thätigkeit ließ; Gutz-

kow, mit dessen Namen die zweite große Warnungstafel nach Heinrich v. Kleist beschrieben ist, scheiterte vollständig, weil er sich übernahm; weil er sein ganzes Lebensglück auf die eine literarische Karte setzte, den Gewinn nicht erzwingen, den Verlust nicht verschmerzen konnte, verbissen und hämisch mit einem einst so großen Herzen, zuletzt verrückt.

Wo aber der Deutsche seine Schwäche, da hat der Franzose seine Stärke. Seine immer blühende Künstler-Phantasie giebt ihm, just im Drama, fünfzig, ja hundertfünfzig Ernten, wo der Deutsche mit einem Dutzend sich begnügen muß. Ich zittre um jeden Ueberglücklichen, der im Vertrauen auf seinen ersten Erfolg nun „ganz als Dichter" sich fühlen und leben will. Unsre Romanschriftsteller, die nur noch Romane schreiben, liefern von einem gewissen Zeitpunkt ab, wenn das bescheidne Maaß ihrer deutschen Erfindungsgabe erschöpft ist, meist Unerträgliches, und was vollends die „fruchtbaren" Dramatiker betrifft, die wir aufweisen können, so sind ihre Werke wie Spreu vor dem Winde. Kotzebue war fruchtbar, obgleich nicht sosehr, wie gemeinhin angenommen wird, denn er stahl wie ein Rabe, besonders vom Dänen Holberg. Aber was ist von ihm übrig? Und was wird nach kurzer Zeit von Benedix übrig sein? . . Was von Moser? . .

Nein, da ist mir Beaumarchais viel lieber, der, ob er schon hätte schreiben können, soviel er wollte, es Jahre lang unterließ, weil es ihm nicht wichtig genug war. Der in der Entwickelung der französischen Komödie einen Markstein setzte und doch in der Kunst nur eines der Mittel sah, die er beherrschte. Er erinnert mich darin an Gottfried Keller, der nach den „Leuten von Seldwyla" zehn Jahre stillschwieg und sich als Stadtschreiber von Zürich Genüge that, um dann die Welt von Neuem durch seine Schöpfungen zu überraschen.

Der Grund für manchen Mißstand liegt wohl in dem Ueberwiegen des persönlichen Ehrgeizes über den sachlichen.

Gewiß, ganz ohne den ersten wird überhaupt Niemand zu schreiben anfangen; am persönlichen befeuert sich der sachliche Ehrgeiz, er giebt diesem die Ausdauer, seine Befriedigung bildet für den andern die sehr nothwendige Belohnung. Aber Alles, was ein Mensch durch ein erfolgreiches Kunstwerk erreichen könnte: das Heraustreten aus dem dicken Schwarm, anregender Verkehr mit den Besten des Landes, Gelegenheit, aufs große Ganze zu wirken, Freiheit von erbärmlichen Quälereien durch Schulden und Sorgen, die Möglichkeit, Andern zu helfen und zu nützen, der Ruhm vor der Liebsten, die man durch eine Leistung vielleicht gewinnt, — alles das ist für die Kunst selber ja ganz gleichgiltig. Sie unterscheidet unerbittlich und scharf, wer ihr Jünger ist, wer nicht. Wem sie in stiller Weihestunde die Stirn küßte, dem fällt auf Erden ein zwar hohes, doch hartes Loos, und nur der Gedanke an die Nachwelt vermag ihn aufrechtzuerhalten. Dafür verwirft die hehre Göttin erbarmungslos die eiteln Hervorbringungen bloßer Macher, die uns ein Weilchen durch ihre Fertigkeiten blenden, und hat für alle Scheingrößen und Anbeter des Erfolges vom Tage das eherne Gesetz: daß die Zeit nicht schont, was ohne sie entstand.

Deshalb so spät als möglich anfangen! Nicht ohne Reife der Weltbetrachtung, nicht ohne einen Schatz von Eindrücken und Erinnerungen an Leiden und Kämpfe, nicht ohne Beherrschung der technischen Hilfsmittel durch Studium und Aussprache mit Fachleuten, nicht ohne ein Ziel. Bei der Kavallerie heißt es: die erste Waffe des Reiters ist sein Pferd. In der Poesie heißt es: das vornehmste Werkzeug des Dichters ist seine Persönlichkeit. Wie will Jemand seiner Nation etwas Neues sagen, wenn er, kaum auf den Plan getreten, im Vertrauen auf gewisse Aeußerlichkeiten, schon das zurückgezogene und beschauliche Leben eines pfotensaugenden Literaten zu führen beginnt oder, ein müßiger Irrwisch, von einer Hauptstadt

Europas zur andern jagt, um sich die letzterfundnen schmutzigen Anekdoten erzählen zu lassen und hier und da ein galantes Abenteuer zu erleben? Wirklich Großes, zumal im Drama, entsteht nur durch Druck auf den Willen; dadurch allein keimt ein großer Stoff. Wirkliche Meisterschaft in Führung einer Handlung aber ist nur zu erreichen durch Uebung in Führung und Beherrschung andrer Menschen, diese wieder nur dadurch, daß man sich tüchtig mit dem Leben, und nicht zum wenigsten mit seiner Prosa, herumschlägt. Dann wird zwar nicht jedes Jahr das erforderliche „abendfüllende" Stück fertig werden, aber es wird vielleicht ein Werk entstehen, welches dauert. Theodor Fontane, der, wenn auch kein Dramatiker, längst ein ergrauter und berühmter Balladendichter und Geschichtschreiber war, eh er die Feder an seine erste Erzählung setzte, schenkte uns „Irrungen, Wirrungen" kurz vor seinem siebzigsten Lebensjahr. Er konnte das, weil er nicht, gleich Heinz Tovote, schon in den Zwanzigern an seinem Talent Raubbau getrieben hatte. Vom Engländer Richardson vollends, dem Bahnbrecher des Familienromans, ist es bekannt, daß er als alter Buchverleger, dem seine Waaren nicht gut genug gingen, auf den Gedanken kam, selber Etwas zu schreiben, daß er seine „Pamela" mit 51, seine „Clarissa Harlowe" (deren Liebesschicksal, nach der Frau von Staël-Holstein eigner Aussage „das erste große Ereigniß" bildete, das sie erlebte) mit 59 Jahren veröffentlichte.

Das sollte jedem Einsichtigen beweisen, daß es mit dem Schreiben nicht eilt. Wieviel Unkluge, die sich schmeichelten, nur ihren strotzenden Geist zu entladen, endigten, bei bald erschöpfter und abgehetzter Phantasie, in dem trostlosen Bemühen, ihre leeren Taschen zu füllen! . .

---

Kapitel XVII.

## Gesunde und giftige Kost.

---

Hat der angehende Dramatiker nun alle verfrühten Manuskripte verbrannt, die aus den Tagen mangelnden technischen Verständnisses und seelischer Unreife herrühren, steht er im Getriebe der Zeit auf festen Füßen, Willens nicht länger ein bloßer Zuschauer zu sein, hat er durch rastlose Kombination eine Reihe von Stoffen im Rohbau fertig, die nur der freien oder einem Beruf abgesparten Muße harren, um ausgestaltet zu werden, so ist, nicht für seinen augenblicklichen Erfolg, wohl aber für seine Bewerthung als Erziehers und Förderers der Nation, nichts wesentlicher als ein klares sittliches Verhältniß zu seinem auserwählten Stoff. Ein Verhältniß, wie es Lessing forderte, wie es Shakespere in allen seinen Dramen aufweist, wie es den Dramatikern von heute meist als unwichtig, lästig und überflüssig gilt. Das Tohuwabohu von Geschmacksrichtungen, die heut einander bekriegen und das ganze Theatergetriebe so unerquicklich machen, ist dadurch verschuldet worden, daß man Shakespere hierin entweder nie verstanden oder schon wieder vergessen hatte. Nun liegt die Sache so.

Der deutsche Dramatiker von heut sollte für ein Volk von fünfzig Millionen schreiben, richtet sich aber fast aus-

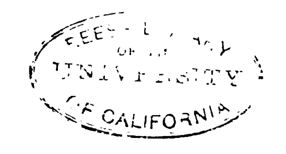
schließlich an die anderthalb, die in Berlin leben. Und schriebe nur Jeder wenigstens für diese anderthalb Millionen; aber nein, die meisten thun es nur noch für eine Auslese von zwei bis dreitausend Köpfen, die im deutschen Babel das (Kap. IV.) bereits geschilderte Premièren-Publikum bilden und mit einer gefährlichen Ueberschätzung ihrer Wichtigkeit für ganz Deutschland den Geschmack ausrufen wollen. Auch die Wohlmeinenden unter ihnen sind naturgemäß übersättigt. Was ihnen gefällt, wird in der Provinz oft überhaupt nicht verstanden, oft wirkt es vollkommen giftig. Wie aber in der medizinischen Behandlung endlich der Grundsatz zu dämmern beginnt: „vor Allem nur nicht schaden“, so sollte auch der Dramatiker, der an eine ganze Nation sich zu wenden, ihr die Tageskost zu bieten hat, sich vor Allem seine hygienische Verpflichtung klarmachen.

Es ist im deutschen Reichstage freilich vorgekommen, daß auf der linken Seite des Hauses nicht gewußt wurde, was unsittlich ist, sodaß aller unzüchtige Schmutz in Wort und Bild sich frei über unser unglückliches Land sollte ergießen dürfen. Ich will demgegenüber in kurzen Worten nur sagen, was die Provinz, der rein zu haltende Quell unsrer nationalen Kraft, als „unsittlich“ empfindet:

erstens Alles, wovon halbwüchsige Knaben und Mädchen wollüstige Erregungen bekommen, die sie besser nicht hätten;

zweitens Alles, wodurch unerfahrene Gemüther belehrt werden, daß das, was ihnen bis dahin als schlecht, als außergewöhnlich und straffällig geschildert worden war, ganz alltäglich, verzeihlich und darum nachahmbar sei.

Hieraus ergibt sich, daß „unsittlich“ kein absoluter Begriff ist. Es kann, was hinter verschlossnen Thüren, vor reifen Männern durchaus ernst und unanstößig ist, im Handumdrehn unsittlich werden vor den Augen der Jugend und den Ohren der Unerfahrenheit. Wenn es aber feststeht, daß diejenigen Völker am gesündesten und stärksten bleiben, deren




Frauen am keuschesten leben, daß diejenigen am schnellsten verrotten, deren Männer vor erlangter körperlicher Vollreife ihre geschlechtliche Sphäre zu frivolen Vergnügungen auszunützen beginnen, so ergibt es sich ganz von selbst, wie ungeheuer viel während der letzten Jahrzehnte gerade vom Theater her an unsrer Volksgesundheit gesündigt worden ist, und das Herabsinken der nationalen Scham, die vor der Jugend und Unschuld ganz aufgehört hat, sich in Acht zu nehmen, muß als eines der traurigsten Kapitel in der Geschichte unsrer nationalen Entwickelung beklagt werden.

Bei den Römern, denen man Ueberfluß an Einbildungskraft wahrhaftig nicht nachsagen kann, galt der Spruch: **maxima debetur pueris reverentia**, d. h. vor den Halbwüchsigen soll man keinen losen Mund haben; den Unreifen gebührt Ehrfurcht; man soll sich zusammennehmen, um sie nicht alles Mögliche ahnen zu lassen, nicht mit Allem und Jedem vorzeitig sie vertraut zu machen. Selbst die Römer hatten eingesehn, wie leicht ein unbedachtes Wort in eine jugendliche Phantasie den Feuerbrand werfen kann, der die Säfte ausdörrt und jene bedauernswerthen Jünglinge mit verträumten Gesichtern und gebrochner Kraft liefert. In Deutschland laufen sie zu Zehntausenden herum, weil bei uns keine Kunst weniger gekannt und geübt wird als die: für unsre Zwölf-, Dreizehn-, Vierzehnjährigen passende Lektüre und bekömmliche Sinneseindrücke vorzusorgen; weil der Erwachsene mit voller Brutalität seinen Spaß auf Kosten der Jugend verlangt und diejenigen noch aushöhnt, die auf Sauberkeit halten möchten. Aus allen Schaufenstern, von allen Postamenten womöglich sollen den trunknen Blicken unreifer Knaben die üppigen Formen nackter Frauen entgegenglitzern. Geradezu verheerend für Gemüth und Phantasie sind die Aufführungen der „Schönen Helena“ den deutschen Gymnasiasten, die der französischen

Unsitten-Komödie den deutschen Ehefrauen und Konfirmandinnen gewesen.

Ernst v. Wildenbruch war es heiliger Ernst, als er jüngsthin ausrief: lieber eine zügellose Literatur als eine feige. Aber sein Unglück wollte, daß er die Literatur das Salz nannte, dessen das Volk für seinen Knochenbau bedarf, während ihn jeder junge Mediziner darüber aufklären kann, daß das alte Sprichwort: „Salz macht starke Knochen“ auf Aberglauben beruht, daß die Knochen sich aus dem phosphorsauren Kalk aufbauen, den wir in den Gemüsen und der Milch genießen, daß die Muttermilch, von der die Knochen der Säuglinge wachsen, überhaupt kein Salz enthält, kurz daß das Salz ausschließlich ein Reiz- und Genußmittel und zwar keineswegs so harmlos und zuträglich ist, als sein ungeheurer Verbrauch vermuthen läßt. Ernst v. Wildenbruch giebt kurzerhand den Rath: wem die Werke einer literarischen Richtung nicht gefallen, der gehe nicht in die Theater, wo diese Werke gespielt werden. Das hätte Sinn, wenn es bei uns so wäre wie in Frankreich, wo jungen Mädchen, die in der überlieferten Zucht aufwuchsen, die Spielhäuser ein für allemal verschlossen sind und die leichtfertigen durchaus heirathen müssen, um endlich einmal „Cyprienne“ oder „Die Kameliendame“ zu sehn. Bei uns in Deutschland ist man aber von Altersher so vertrauensselig und sicher gemacht worden, daß die ganze Familie bis zum Kinde herab, gewöhnt ist, im Theater ein durchaus reines und bekömmliches Vergnügen zu suchen. Solche nationalen Gepflogenheiten lassen sich im Handumdrehn nicht ausrotten. Deshalb wird unser Theaterpublikum noch lange das selbe bleiben, das es war, nur unsre Stücke haben sich gründlich verändert, und ein viel zu großer Bruchtheil zumal der heranwachsenden Nation ist dahin gebracht worden, auf der Bühne Sitten als selbstverständlich hinzunehmen, die durchaus verdorben zu nennen

sind im Vergleich zu denen, die in ihrem häuslichen Kreise herrschen und zu herrschen auch nicht aufhören sollten. Dergleichen geschieht, wenn maßgebende Leute die Provinz durch ihre Berliner Brille betrachten und von einem Ausweichen fabeln, das in Berlin wol möglich, an das in kleineren Orten mit ihrem einen Stadttheater jedoch garnicht zu denken ist. Hier sind die wohlhabenden Familien abonniert und wollen durchkosten, was sie bezahlten. Auf den Spielplan der Direktoren aber drückt die Neugierde der Menge, die schlechterdings sehen will, was in der Metropole, die ja bekanntlich an der Spitze der Intelligenz marschiert, sich einen Namen machte. Der Erfolg ist dementsprechend. Daß junge Mädchen sich verführen lassen können und zum Schluß den besten Mann des ganzen Theaterzettels heimführen („Eine Lüge" von Karl Schönfeld), daß junge Frauen sich ganz selbstverständlich alle den Hof machen lassen („Die beiden Leonoren" von Paul Lindau), daß junge Wittwen durch die verschiedensten Hände gehen können und doch sehr interessante Lustspielfiguren abgeben, bis sie „ihre letzte Liebe mit ihrem letzten Haß vertheidigen" („Probepfeil" von Oskar Blumenthal), das Alles kannte man zu Zeiten Ifflands und Benedixens nicht; heut hat sich ganz Deutschland daran gewöhnt. Früher galt Kotzebue für frivol; er muß heut ein Gesundbrunnen genannt werden im Vergleich zu Hermann Bahr. Und was, unter diesem Gesichtspunkt gesehen, ist zu halten von Sudermann's „Ehre"? Sie schildert als Repräsentanten deutschen Volksthums ein völlig verlottertes Lumpenpack, das mit dem gierig empfangenen Schandgeld von so und soviel tausend Reichsmark behaglich zurückbleibt, während Alma die Sünderin, als Prachtstück ihrer Familie, nach kurzer Belästigung durch einen idealistischen Bruder, ihr Gewerbe mit Nachdruck, unterstützt durch die Kraft des Kapitales, aufnehmen kann. Die Backfische der Gallerie lassen sich dergleichen gesagt sein.

Nein, es ist ganz ausgeschlossen, daß Shakespere eine so niedrige Gesinnung derart ungestraft und ungeläutert hätte lassen können. Cressida, die holde Ahnmutter Almas, wird — fast schneller, als wir es fassen — verächtlich vor unsern Augen und erhält eine vernichtende Kritik aus des Ulysses Munde. Die übrigen Buhlerinnen seiner Stücke, — und sie sind an den Fingern herzuzählen, — die Töchter Lears, die Mutter Hamlets, enden auf furchtbare Art, Kleopatra durch Selbstmord nach gänzlichem Bankrott, während Dortchen Lakenreißer, in der unverhohlenen Niederträchtigkeit ihres Handwerks, mit dem grotesken Wortschwall einer Venus Pandemos vorgeführt, durch die unwiderstehliche Komik im Verkehr mit dem dicken Hans wohl einige versöhnende Lichter erhält, im Ganzen aber so hingestellt ist, daß sie zu allem Möglichen ermuntern kann, nur nicht zur Nacheiferung.

Es fragt sich dabei garnicht, ob es den Erfahrungen unsers Lebens thatsächlich entspricht, daß jeder Verstoß gegen das Sittengesetz unweigerlich dem Gericht Gottes anheimfallen müsse, kurz, daß jede Schuld auf Erden sich rächt. Das ist nicht der Punkt, auf den es ankommt. Hier fragt es sich nur: *was wirkt von der Bühne her gesund und was nicht?*

Freilich halt ich es für wahrscheinlich, daß jetzt der Vorwurf mich trifft, ich wolle *unkräftige* Stücke. Zu einem so verkehrten Schluß gelangt man eben aus schiefen Voraussetzungen, weil man verlernt hat, kräftige Kost von *blos gewürzter* zu unterscheiden. In der modernen Medizin gelten längst die Grundsätze: der Mensch lebt nicht von dem, was er ißt, sondern von dem, was er verdaut; für die Heranwachsenden ist schlichte Kost am gesündesten; *Gewürze haben keinen Nährwerth.* Hat es nun eine Spur von Vernunft, dem frischen, noch unverbrauchten Theil unsrer Nation in all den hunderten von Stadttheatern der Provinz die selben

Speisen zubereiten zu wollen, die von den erschlafften Mägen der Residenzler verlangt werden, während die eigenwillige Minderheit von diesen auch schon über das Gewürz längst hinaus ist und nur noch am parfümierten Unrath Geschmack findet? Der Vorschlag, sich zur Befriedigung solchen Geschmackes für überreich vorhandne Mittel geschlossne Bühnen zu gründen, wo man ganz unter sich wäre, wird aber schon deshalb keinen Anklang finden, weil für zuviele der Betheiligten das rechte Vergnügen erst dort beginnt, wo die Schamlosigkeit durch Anwesenheit nichtsahnender Frauen und Mädchen vollendet wird.

Soll man nun in Berlin das große ästhetische Laboratorium polizeilich maßregeln, bald es öffnen, bald es schließen, um ganz nutzlos die Verwaltung verhaßt zu machen, die zuletzt doch das Recht auf „freie Forschung" immer wieder zugeben muß? Nein, der reinere Theil der Gesellschaft soll sich endlich zu einer Meinung in Geschmacksachen aufraffen und sich die Mühe nicht verdrießen lassen, ebenfalls Premièren zu besuchen, um diese Meinung auch zur Geltung zu bringen. Nur so, durch zweckmäßigere Dramen-Auslese an Ort und Stelle, durch gleichzeitige Beeinflussung der Berliner Kritik ist es möglich, vom naiven Publikum der Provinz Alles fernzuhalteu, was Gift für die Jugend und Pest für die Unschuld ist. Die Provinz selber muß sich regen. Nicht die Befriedigung der Neugier im Verwaltungswege zu verhindern, sondern durch einen gesünderen nationalen Geschmack diese Neugier auf würdigere Gegenstände zu lenken, das ist in Zukunft unsre Aufgabe. Die Dramatiker sollen merken, daß sie künftig ein sittliches (Shakespere'sches) Verhältniß zu ihren Stoffen zu suchen haben, weil ihr Publikum das von ihnen verlangt.

Ich weiß sehr wohl, daß die ganze Schwierigkeit zu lösen nur ist durch ein fruchtbares Talent, das dem tiefen, dumpf

empfundnen Bedürfniß unsers Volkes entgegenkommt, um ihm statt der Verführer, die wir reichlich haben, endlich ein Führer zu sein. Aber wenn man Matthew Arnold glauben darf, sind solche Talente niemals isoliert und zufällig aufgestanden, ihnen hat immer erst jahrelanges Wirken der Kritik den Acker pflügen müssen, auf dem sie säen und ernten konnten. Es ist deshalb wichtig, zunächst einmal den ganzen Schaden vollkommen einzusehn. Ich kenne sehr wohl die Schlagworte wie „Komtessen=Theater“ und „kein Talent, doch ein Charakter“, mit denen man das Verlangen nach Reinheit der Bühne lächerlich zu machen sucht, und ich bin der letzte, alle Flaggen zu billigen, unter denen die Freiheit des Wortes angegriffen wird; denn gar zu oft haben sich Seichtheit und Geistesarmuth vernehmen lassen dürfen, nur weil sie sosehr gesinnungstüchtig waren. Ich kenn auch all die scharfen Schlüsse, mit denen der Sieg des Guten, die Bestrafung des Bösen auf der Bühne als „unrealistisch“ und weiß Gott was verworfen worden sind; ich habe diese Schlüsse selber formulieren helfen und sie erst spät, bei wiederholtem Nachdenken, als Trugschlüsse erkannt. Sie sind nicht unlogisch an sich; sie werden es aber durch Ueberschätzung der Wichtigkeit einer winzigen Minorität, durch Verkennung des Geschmackes und der Gemüthsrichtung der ungeheuren Mehrheit des Volkes. So, wie ich selber einst fälschlich annahm, daß nämlich der Sieg des Bösen die Gewissen aufrüttle, wird bestenfalls ein verschwindendes Häuflein vorgeschrittner Literaten empfinden. Das große, immer noch und bis zum Ende aller Zeiten naive Publikum wird aus derartiger „Realistik“ auf der Bühne niemals das schließen, was der Dichter bestenfalls hineinlegen wollte: „Seht, so darf der Teufel hausen, weil die Guten träg und energielos sind. Auf endlich, organisieren wir den Widerstand!“ — nein, ganz im Gegentheil: es wird mit der Meinung nach Hause gehn, daß der Dichter mit dem Schlechten,

das er so ganz unbehelligt ließ, sympathisiere und es zur Nachahmung empfehle.

Unter den neueren Dichtern ist es Tolstoi, der (recht im Gegensatz zu Guy de Maupassant) überall ein Shakespere'sches Verhältniß zu seinem Stoffe sucht, weil er die Nothwendigkeit der Hygiene in der Literatur früher als andre eingesehn hatte. Seine Lebenstreue haftet niemals an lüsternen Mätzchen wie bei unsern „Jüngsten", niemals wird er schwül, immer ist er herb. Wieviel Mitleid sein gütiges, sein großes Herz mit Anna Karenina empfinden mag, es hält ihn nicht ab, sie vor den Augen des Lesers einer furchtbaren Nemesis anheimfallen zu lassen. Die so frisch, so sonnig, so kraftvoll vor uns auftritt, wie sehen wir sie, weil sie das Sittengesetz mißachtete und der Forderung ihrer Sinne nachgab, innerlich verwelken und verfaulen, von jedem Fluch einer Deklassierten herumgehetzt. Ausgestoßen aus der Gesellschaft, in der sie lebt und webt, getrennt von ihrem Kinde, dessen Zuneigung sie verliert, die Vernichterin der Laufbahn des ehrgeizigen Mannes, den sie liebt, bald ihm eine Last, und doch ohne Möglichkeit, von ihm loszukommen, von Gewissensqualen gefoltert, Morfinistin, um jene zu betäuben, Sünderin gegen die Natur aus Angst vor fernerem Nachwuchs, ihre letzte Spannkraft in hysterischen Eifersuchtszenen vergeudend, um schließlich ihren schönen Leib unter die Räder eines heranbrausenden Zuges zu werfen, — in der That, das ermuntert zur Nachfolge nicht. Wie versinkt vor solcher Strenge die Leichtfertigkeit eines Hermann Bahr, wie viel verliert, an ihr gemessen, selbst „Sodom's Ende"! Gewiß, in dem verbummelten Maler hat Sudermann sich selber hingestellt, er hat ihn allen den Gefahren preisgegeben, welche die Großstadt ihren Lieblingen bereitet und denen er, der Dichter, stark genug war, zu widerstehn. Aber die rechte Vergeltung, die für einen eiteln und verwöhnten Knaben in dem Stoffe lag, die ist nicht

zu Tage gekommen. Sich durch vier Akte zu schmeicheln: „Du brauchtest nur zu wollen, um auch zu vollbringen!" dann, berührt von der aufkeimenden Neigung zu einem reinen, geliebten Mädchen, an's Werk zu gehn und schaudernd inne zu werden: „es ist zu spät!" die Todesangst, das Aufbäumen, der innre Zusammenbruch, das wäre die Strafe gewesen für jenen Gecken. Statt dessen läßt ihn Sudermann rührselig am Blutsturz enden.

Fassen wir zusammen. Bleibt es beim ersten der gerügten Schäden (der Verwechselung von Kraft mit bloßem Gewürz), so wird das Geschlechtliche auf der Bühne sich immer schamloser breitmachen. Nur die Stücke, in denen ein Ehebruch, oder eine Verführung, oder der bekannte „dunkle Punkt" aus der Vergangenheit, oder das Magdalenenthum abgehandelt wird, werden als „modern" und als „kräftig" gelten; alles Andre wird unter die Rubrik „Mandelmilch" fallen. Nur die Schriftsteller, die einer krankhaft erregten Sinnlichkeit entgegenkommen, werden ermuntert und geschätzt, alle andern werden zurückgewiesen werden, weil sie „kein markantes Talent" haben. Shakespere selber wird als unkräftig verachtet werden, soweit er nicht sexuelle Stoffe und Probleme behandelt.

Bleibt es beim zweiten Schaden (der Unterschätzung des großen naiven, der Ueberschätzung des blasierten hauptstädtischen Publikums), so wird die Provinz bald so lüstern und abgeschmackt werden, wie es heute die Mehrzahl der Berliner Premièren-Besucher schon ist, und ein großes Stück Volksgesundheit wird wieder einmal ganz ohne Noth und gedankenlos zerstört sein. Man macht die Beobachtung hundertfältig, daß Kinder, die ein einziges Mal am gewürzten Tisch der Erwachsenen mitaßen, für schlichte Kost nicht mehr zu haben sind. Durchaus zu ihrem Nachtheil, denn jede zu frühe Verfeinerung der Nerven bedeutet stets einen spätern Mangel an Leistungs- und Widerstandskraft. Am allerwenigsten die Schriftsteller sollten ein Interesse daran haben, die Naivität

des Volkes verringert zu sehn; denn selbst der vorgeschrittenste kann nicht ewig in Priapischem Zustande schreiben, und wenn er eines Tages mit einfachen Mitteln wirken will, findet man ihn matt. Daß just die Dramatiker sich entrüsten, weil „Sodoms Ende“ in Krefeld verboten wurde, das ist fast unbegreiflich. Was hat dieses Stück in der Provinz zu suchen? „Sodoms Ende“ am Berliner Lessingtheater und „Sodoms Ende“ in Krefeld ist etwas himmelweit von einander Verschiednes. Das Stück wird eines Tages, wie Litzmann meint, seinen kultur- und vielleicht auch (wenn der Dichter sich noch entwickelt) seinen literar-historischen Werth haben. Als Kost für die Provinz ist es giftig. Es kann an der Krefelder und andern Provinzial-Bühnen höchstens den Erfolg haben, die Hauptstadt des Landes verachten zu lehren oder all die infame Lüderlichkeit und abgebrauchte Gemeinheit, die der Dichter uns vorführt, in schlechtbewachte Gemüther einzuschmuggeln. Beides hat so schreckliche Eile doch wohl nicht.

Bleibt es beim dritten Schaden (der Vernachlässigung einer festen Moral zu Gunsten der sogenannten „Lebenstreue“), so wird die ganze dramatische Literatur bald nur entstehn, um für Recht und Unrecht, Gut und Böse das Gefühl unsers Volkes, das immer noch viel reiner und lebhafter ist, als die meisten ahnen und Wort haben wollen, gründlich und dauernd zu verfälschen. Hier kann bewußte Umkehr zu der Shakespereschen Weise nicht dringend genug gefordert werden. Goethe hatte ein Shakespere'sches Verhältniß zu seinem Stoff, als er die Gretchen-Tragödie schuf. So in der That müssen junge Mädchen, die sich vergehen, gezwiebelt werden, wenn man nicht alle warmblütigen und unerfahrenen Dinger nach der verbotnen Frucht lecker machen will. Kleist hatte ein Shakespere'sches Verhältniß zum Stoff, als er in der „Hermannschlacht“ Thusnelda dafür strafte, daß sie mit dem glatten Römer, modern gesprochen, „kokettiert“ hatte. Sie schämt sich

dann derart vor sich selber, daß sie brutal wird und, um ihrer verscherzten Frauenwürde genug zu thun, den verhaßten Gegenstand ihrer Beschämung von einer Bärin zerreißen läßt. Das ist eine andre Tonart als in den „beiden Leonoren" und all den modernen Komödien, aus denen es uns unaufhörlich entgegenkichert: „Nur frisch an den Speck! . . Naschen ist schön! . . Man kommt schon davon! . ."

Nein, es kann niemals richtig werden dieses „moderne" Axiom, daß die Wahl besonders heikler Stoffe, das Gewährenlassen schlechtester Sitten ein Zeichen besondrer Kühnheit und Kraft sei. Die alltägliche Beobachtung lehrt es, daß ganz stumpfsinnige und hohle Patrone einmal im Jahr einer Aeußerung fähig sind, die man allenfalls einen Witz nennen könnte, sobald nämlich das Gespräch das geschlechtliche Gebiet berührt. Weit entfernt, auf diesem ihre Stärke zu suchen, sollten unsre Dramatiker es vielmehr jenen Armseligen überlassen, zum beglückenden Nachweis, daß auch in deren käfigen Hirnen eine Spur von Phosphor leuchtet. Thackeray hat zwanzigmal soviel Erfahrung und Lebenskenntniß wie jeder Einzelne unsrer Neuesten. Aber seine, des Pessimisten Bücher können von jedem englischen Mädchen ohne Erröthen gelesen werden. Niemals beleidigt er das Gerechtigkeitsgefühl, nirgends versündigt er sich an den Forderungen schlichter Gemüther nach gesunder Vernunft innerhalb der vorgeführten Schicksale. Durchmustre ich die Ibsen'schen Stücke, so finde ich nur Eines: „Die Stützen der Gesellschaft", worin eine dramatische Vergeltung im Shakespere'schen Sinne waltet; wenn nämlich der Konsul Bernick für seine bestialische Habgier leidet. Er muß fürchten, daß auf dem untüchtigen Schiff, das er des Profites wegen mit soviel Menschen den Wogen preisgiebt, sein eignes Kind untergehn würde. Der Aufschrei seines gequälten Vaterherzens ist echt, die Erschütterung stark genug, um zu einer Läuterung zu führen. Die meisten von Ibsens übrigen

Dramen, wie ich schon in der Schlußbemerkung zu „Nora" andeuten mußte, enden unklar und verdreht, oft in geradezu heilloser Verwirrung. In der „Wildente" erschießt sich ein gutartiges, unschuldiges Kind, und der feiste Schönredner bleibt übrig. Man braucht nur an das Strafgericht zu denken, das Shakespere dem Renommisten Parolles bereitet, um den ungeheuren Abstand zu ermessen. Wie hoch erhebt sich Tolstoi in der „Macht der Finsterniß" über dieses unsichre Herumtasten des Norwegers. Der Schluß des russischen Dramas wurde vom Publikum der „Freien Bühne" als befreiend und höchst gelungen empfunden. Es ist also nicht wahr, daß die Bestrafung des Schuldigen und das Innehalten eines festen Sitten-Kodex auf der Bühne altmodisch sei; ganz im Gegentheil, es ist nicht bloß gesünder, sondern auch wirksamer. Der Vergeltung in der „Macht der Finsterniß" jubelten auch diejenigen zu, welche die davongehende Nora nicht ausgezischt hatten.

---

## Kapitel XVIII.

# Die heutige Krisis.

Nach dem Voraufgehenden läßt sich die Frage nun schon viel leichter beantworten: was hat der Dramatiker als Reformator zu hoffen? Wie muß er beschaffen sein, um die Gesellschaft in gutem Sinne zu beeinflussen; und ist dies überhaupt möglich?

Ich glaube, daß der am ehesten nützen wird, der sich am sorgfältigsten davor hütet zu schaden; daß im Übrigen der ursächliche Zusammenhang zwischen literarischen Leistungen und sozialen oder politischen Veränderungen oft genug von der Legende völlig verdreht worden ist.

Der Text zur „Stummen von Portici" war nicht geschrieben, um 1830 den Brüsseler Aufstand anzufachen, „die Wacht am Rhein" schon dreißig Jahre bekannt, eh eine mächtige Volkstimmung sie benützte, sich darin auszudrücken. Der Engländer Wharton rühmte sich zwar, daß er mit seinem „Lillibullero" die Stuarts aus drei Königreichen herausgesungen habe; doch Macaulay hat diesen übertriebnen Anspruch nüchtern darauf zurückgeführt, daß „Lillibullero" einen so großen Erfolg hatte, weil die Briten just die Stuarts verjagten. Und ganz ähnlich war auch „Figaros Hochzeit" nur die Quittung über etwas längst Vorhandnes und Vorbereitetes, nur eines der vielen Mundstücke für den dumpfen Groll, den die Gewaltherrschaft des Privilegienstaates angehäuft

hatte. Augier hat in der Vorrede zu seinen „lionnes pauvres“ sehr hübsch bemerkt, man solle ihn doch nicht beschuldigen, die Sitten durch diese Komödie verdorben zu haben; das Publikum begrüße mit Beifall immer nur solche Typen, die es wiedererkenne. Wenn die „lionnes pauvres“ Erfolg gehabt hätten, so sei der Beweis geliefert, daß nicht er diese Figuren erdichtet habe, sondern daß sie im Leben längst beobachtet und bekannt gewesen seien, bevor er sie auf die Bühne brachte. Hiervon ist jedoch soviel abzuziehen, daß das, was die Pariser wiedererkennen, noch lange nicht für die Provinz ein treuer Abdruck des Lebens zu sein braucht. Typen, die nur der Hauptstadt angehören, sollten deshalb auch auf die Hauptstadt beschränkt bleiben; in den Mittel- und Kleinstädten können sie nur verwirren und verführen.

Und wie steht es nun mit dem bekanntesten unsrer sozialreformatorischen Tendenzstücke, den Hauptmann'schen „Webern“? Als Drama hat es derartige Mängel, daß ich mich denen nicht ausschließen kann, die es ein großes Kunstwerk nennen. Es ist wie Alles, was Gerhardt Hauptmann bisher schrieb, eine vielversprechende Talentprobe; seine Dramen ist er uns noch schuldig geblieben. Aber „die Weber“ haben durch ihren Stoff gewirkt, und diese Wirkung kann garnicht lehrreicher sein. Ich bin überzeugt, daß die Berliner Gigerln noch niemals mit solchem Appetit in den chambres séparées von Uhl und Dressel mit Proletariertöchtern soupiert, die Börsenjobber noch nie mit solchem Behagen das Verzeichniß ihrer Werthpapiere beim Heimkommen durchgeschmeckt haben wie just nach der Aufführung der „Weber“. Die Braven ließen sich einmal vom Dichter so recht gruselig machen, im stillen Vertrauen, daß Polizei und Gesetzgebung schon auf dem Platze sein würden, um einen ähnlichen „Ulk“ rechtzeitig zu verhüten und ihnen, den Rechtschuldigen, die unbequeme Nothwendigkeit zu ersparen, sich ändern zu müssen. Sie haben sich

wie vorwitzige Schulknaben mit angefaßten Händen beim Bieg=Eis=Machen betheiligt, um, wenn es unter ihnen dröhnt und knistert, das Wasser vom Rand her übertritt, das Vergnügen des Spielens mit dem Verhängniß zu verkosten. Sie haben im „Deutschen Theater" die Weber bejubelt, einmal wegen Hauptmanns technischem Radikalismus, der mit bewährten und ferngesunden Forderungen der Dramatik bricht, was krankhaften Aesthetikern immer wohlthut; und zweitens weil ihre souveräne Wichtigkeit durch ein Verbot des Stückes verletzt, ihre Neugier doppelt und dreifach geschärft worden war. So hatte der französische Adel sich vier Jahre lang abgemüht, um durch die endliche Vorführung der immer hinausgeschobenen „Hochzeit des Figaro" die betreffenden Maulschellen öffentlich zu empfangen und das höchst spaßhaft zu finden. Ein Unterschied liegt nur darin, daß der französische Adel sich selber und seinen Staat völlig aufgegeben hatte, während bei uns diejenigen, die am meisten zu verlieren haben, sich den Luxus selbst der hoffnungslosesten, unfruchtbarsten, verbitterndsten, über „die Weber" weit hinausgehenden sozialen Kritik aus ganz entgegengesetzten Gründen glauben leisten zu dürfen, weil sie nämlich schlimmstenfalls nur Aktiva verwirthschaften, die sie selber garnicht erzeugten; weil sie mit guter Abschätzung andre Faktoren am Werke sehn, die unausgesetzt neue Werthe sittlicher Kraft, neue Garantien für zukünftige Festigkeit herstellen. Was mich betrifft, — obwohl ich mich ausdrücklich dagegen verwahre, dieser Einzelstimme mehr als das Gewicht eines Votums zuschreiben zu wollen — so möchte ich doch erwähnen, daß ich, in jeder menschenfreundlichen Tendenz mit Gerhardt Hauptmann aus vollem Herzen einverstanden, bei einer kürzlichen Anwesenheit in Berlin vor die Frage gestellt, was ich sehen wolle: „die Schmetterlingsschlacht" oder „die Weber", unbedingt „die Schmetterlingsschlacht" wählte, weil ich mir von ihr Unterhaltung, von den „Webern" un=

nütze Anstrengung und Aufregung erwartete. Die Sache läge demnach so, daß diejenigen, die solche Stücke mit dem Gewissen auffassen, ihrer nicht mehr bedürfen, weil sie ohnehin der selben Meinung sind; — daß sie denen, die ihrer Vorführung vielleicht mit einer Art von bittrer Genugthuung beiwohnen würden, aus Gründen der Verwaltung und Ordnung polizeilich verboten werden, wie unlängst in Hirschberg; — daß diejenigen, die eine Aufrüttelung ihrer Gewissen dringend nöthig hätten, auch aus ihnen nur einen leichtfertigen Sinnenkitzel davontragen.

Will ich trotzdem die Möglichkeit eines gelegentlichen sozialen Erfolges der Bühne nicht ganz bezweifeln, so muß ich ihr doch den sozialen Beruf an sich danach um so gewisser absprechen. Und so komme ich nun zu dem Schluß, zu welchem die ganzen drei letzten Kapitel bereits hindrängten: daß der Dichter, der uns aus unsrer unerträglichen dramatischen Verfahrenheit heraushilft, **entweder ein Lustspieldichter oder daß er überhaupt nicht sein wird.** Ernsthafter als in den „Webern" läßt sich das soziale Problem nicht anfassen. Man mag sich freuen, daß der Verfasser zu Worte kam, blos weil man versucht hatte, ihn mundtodt zu machen. Aber jetzt immer und endlos nur „soziale Stücke" schreiben zu wollen, das führt ja zu garnichts. Die russische „Anklage-Literatur" hat große Talente aufzuweisen, und doch kann man sich ihren Leistungen gegenüber des Verdachtes nicht ganz erwehren: „wie billig, stets nur anzuklagen!" Gebt uns Abgehetzten und Ermüdeten etwas Befreiendes, etwas Erhebendes kurz etwas Positives. Doch wenn er kommt, der uns das zu geben vermöchte, wird die Gesellschaft ihn dulden? Gerhardt Hauptmann ist noch zu wenig mit sich selber fertig, als daß man sagen könnte, was er uns eines Tages sein wird. Er ist, ganz abgesehn von seinem Talent, das damit nichts zu thun hatte, nur durch eine Reihe von Zufälligkeiten obenauf gekommen,

die so nicht wiederkehren, zumeist wohl wegen der Obscönitäten, die er gutgläubig, weil er sie für kühn, für lebenstreu, kurz für künstlerisch nothwendig hielt, „vor Sonnenaufgang" angebracht hatte, und weil dieses Stück gerad in den Beginn der „Freien Bühne" fiel. Er wurde von zwei einflußreichen Berliner Literaten auf den Schild gehoben, kam langsam zu Wort und darf nun sprechen. Wir wollen abwarten, wie lange; denn es ist nicht wahrscheinlich, daß unsre Gesellschaft, die der Befriedigung ihrer unduldsamen Instinkte sonst Alles opfern möchte, des Oefteren durch Ueberrumpelung, Laune oder Neugier eine so unverblümte Behandlung der Hauptgegensätze der Zeit gestatten würde. Den Trieb, sich über sich selbst einmal hinauszuheben und aus freier Höhe ihre Befangenheit zu belachen, hat sie vollends noch nicht. Aristophanes ward getragen vom guten Geschmack und der Weitherzigkeit seiner Athener; dem französischen Satiriker kommt die geistesfreie, gallische Spottlust entgegen. Bei uns in Deutschland graben sich für gewöhnlich die Stirnfalten tief an der Nasenwurzel ein, sobald von der Bühne her ein unbefangner Witz den Dünkel der jeweiligen Unfehlbaren verletzt, die im Parkett sitzen. Deshalb wird in Deutschland mehr als in irgend einem andern Lande der Lustspieldichter von Menschenliebe erfüllt sein müssen, um den ungeheuren Vorrath von Eitelkeit zu versöhnen, die sein Lachen etwa beleidigen könnte. Und selbst dann noch scheint mir der fromme Wunsch, den Gustav Freytag vor dreißig Jahren in seiner „Technik" äußerte: daß Deutschland eines Tages für die politische Komödie reif werden möchte, der Erfüllung ferner gerückt als jemals. Den „Journalisten" stofflich nachzustreben, ist eine der Gefahren, von deren Unüberwindbarkeit alle deutschen Fachleute tief durchdrungen sind.

Freilich, auch Töpfersche Lustspiele werden nie wieder geschrieben werden. Ich sah letzthin den „Pariser Taugenichts"

und wurde, trotz leidlicher Aufführung, nicht einen Augenblick gefesselt. Im ersten Akt handelt es sich um einen naßgewordnen Anzug auf Grund von Edelmuth (der Taugenichts hatte ein Kind aus dem Wasser gezogen), im zweiten um eine eingeworfne Laterne. Spannung war nicht vorhanden. Die irrthümliche Verhaftung und böswillige Beschuldigung des Jungen klärten sich ohne Weiteres auf. Dann machte ich selber mich aus dem Staube, froh, dergleichen Harmlosigkeiten nicht öfter sehn zu müssen. Es ist zu bedauern, daß uns der Geschmack für sie verloren ging, aber es ist unabänderlich. Sie machen selbst in der Provinz vergnügte Gesichter nur auf der Gallerie. Will ein junger Schriftsteller dieser Gattung treu bleiben, so muß er gleichzeitig Volksspielhäuser gründen. Daß sie sich rentieren würden, beweist der große Andrang zur „Freien Volksbühne" und zum „Schiller-Theater" in Berlin, wo bei volksthümlichen Preisen der „Veilchenfresser" Wochen lang Zugstück war. Dort würden außer Moser auch Iffland, Benedix, Töpfer, Görner, Kneisel u. a., wenn man sie nur herausbringen wollte, noch für lange Jahre fröhliche Unterkunft finden, während der Ingrimm, der alles dichterische und technische Vermögen in den Dienst der „allein guten Sache" stellen will, uns neben den „sozialen Dramen", die wir schon haben, bald auch „kapitalistische Komödien" und ähnliche Erzeugnisse bloßen Parteigeistes geschenkt haben wird. Ein sehr kluger und witziger Mann, Maximilian Harden, hat letzthin schon seine Verwunderung ausgesprochen, daß in der modernen Dramatik alle Parchendfabrikanten so schlecht seien. Der Einwand scheint leicht zu widerlegen und hat dennoch sein Richtiges in der Tiefe. Er ist dadurch zu widerlegen, daß gute Parchendfabrikanten undramatisch sind. Sie sind, wenn durchaus schon „soziale Dramen" geschrieben werden sollen, als Bühnenfiguren nur gerade so brauchbar wie gute Postsekretäre oder gute Milchfrauen. Was kann man viel aus ihnen machen?

Sie stehn ja mit Niemandem in Widerspruch. Als dramatische Person wird heut ein Parchendfabrikant gerad um so eher gewählt werden, als sich an ihm die Klassengegensätze recht deutlich ablesen lassen; d. h. je habgieriger, eingebildeter, gewaltthätiger, mitleidloser, verstockter und schlechter er ist, je kräftiger er die vier Silben hervorzustoßen vermag: „ich will für mich!" desto dramatischer wird er sein. Die Zeit für gute Parchendfabrikanten kann kommen, wenn hüben Aufklärung und Bescheidenheit, drüben Erfolg und Macht derartig zugenommen haben, daß nunmehr die in's Kraut schießende Brutalität der Unterdrückten alle gutgemeinten Versuche des Entgegenkommens vereitelt. Bis zu diesem noch sehr fernen Tage werden die guten Parchendfabrikanten wohl nur in Blumenthal'schen Komödien auftreten wie im „Schwarzen Schleier", wo auch der niederträchtige deutsche Bergmann gebrandmarkt wird, im Gegensatz zum gemüthvollen und liebenswürdigen Kapitalisten, der immer „zufällig nichts zu thun hat". Aber, — und nun kommt jener Einwand zu seinem Recht —: ist es denn als ein Gewinn für die Dramatik denkbar, wenn derart nach Parteien gestaltet und geschildert würde? Findet sich eine Spur solcher Voreingenommenheit in irgend einem Shakespere'schen Stücke?

Nein, der befangne Dichter ist nur ein halber Dichter. Und je öfter ich alle diese Gedankengänge durchlaufe, desto klarer wird es mir, daß nur der Humorist, der alle Menschen mit gleicher Liebe an sein Künstlerherz drückt, der auch im Schurken vor Allem den komischen Kauz sieht, dem Gute und Schlechte gleich willkommen sind, sobald sie nur lächerliche Seiten haben, der dem Häßlichen lachend die Hände entgegenstreckt und ruft: „Bist Du endlich da, Du verrückter Hans? Komm, ich will meine beste Figur aus Dir machen!" — ihm muß die Zukunft gehören.

Seine Erziehung und Entwickelung ergeben sich von selbst.

Er wird um die Voraussetzungen unsrer nationalen Existenz gründlich Bescheid wissen, er wird mit allen gesellschaftlichen Strömungen eine Strecke weit geschwommen sein. Es wird ebenso schwer halten ihn zu düpieren, als ihn unmuthig und hoffnungslos zu machen. Sein weiter Blick wird ihn den Eifer des Tages belächeln, sein deutsches Herz den Glauben an die Zukunft nicht verlieren, sein bürgerlicher Fleiß ihn Capua verachten lassen. Vor Allem aber wird sein technischer Verstand es nie verschmähen, seine Zuhörer durch die Wechselfälle einer spannenden Handlung wohl zu unterhalten. Ihm werden sie sich willig anvertrauen, weil sie das bei ihm finden, was sie bei allen Andern vermissen: Ueberlegenheit.

Die Erscheinungen des Tages nur für den Tag beurtheilen zu wollen, auch das hat für Genügsamere mit niedrigem Flug sein gutes Recht und wird es behalten. Aber dabei sollte Niemand vergessen, wie leicht die Unterdrückten von heute die Schreckensmänner von morgen werden, um alle Fehler, deren man ihre Frohnherren beschuldigte, nur mit desto größerer Lust und Härte nachzuahmen. Hält man wirklich diese Menschen für grundsätzlich sosehr verschieden? Ihre Herzen sind einander nur zu ähnlich; was verschieden ist, das sind ihre Versuchungen. Für die Stiefkinder unter uns thut das Schicksal Alles, um bald durch Unglück, bald durch Glück just die allerschlechtesten Keime zu entwickeln. Wie mancher andre, dem in einem gesünderen und erhebenderen Kampf mit Widerständen die bessern Kräfte sich stählten, vergißt, das Bild sich auszumalen, das er in der Brütsonne der Prosperität vielleicht dargeboten hätte und das Timon von Athen dem geifernden Apemantus in wenigen Meisterzügen entwirft:

„Hättst Du, wie wir, von Kind an schon erklommen
Die Wonnestufen, die dies kurze Leben
Dem bietet, der dem willenlosen Haufen
Befehlen kann: in maßlos Schwelgen wärst Du

Versunken, hättst die Jugend aufgezehrt
In manchem Bett der Lust, die eis'gen Lehren
Der Tugend nie gehört und nur die Fährte
Des süßen Wilds verfolgt" ...

Ja, warum halten sich soviele für tugendhaft, nur weil sie ohne Glücksgüter sind? Das Alles beweist mir, daß der ganze soziale Wettstreit, wenn man ihn von höherer Warte mitansieht, wahrscheinlich sehr viel komischer ist, als irgend Einer von uns ahnt, und die allerkomischsten sind vielleicht unsre „sozialen" Dichter.

Es ist auf einem seiner bekanntesten Stiche („Komödianten, die sich in einer Scheune ankleiden"), daß Hogarth uns die Königin des Olympus zeigt, mit der Krone auf dem Haupt, edelstem Gesichtsausdruck und einer in Wahrheit königlichen Büste. Sie hält ein Buch vor sich und scheint begeistert ihre Rolle noch einmal durchzugehn. Aber verfolgt man die Linien dieser Juno nach abwärts, so findet man in dem Schatten, der auf die Gruppe fällt, ihren linken Fuß auf einem kleinen Schemel liegen, und die Göttin der Nacht kniet davor, um ihrer hehren Gebieterin ein Loch im Strumpf zu flicken.

Das ist echter „Shakespere'scher" Humor; das ist der Humor, den wir brauchen. Junger Dichter, der du dieses liesest, sei fest überzeugt, daß all die feierlichen Sachen, die in deinem jüngsten „sozialen Drama" vorkommen, in einen ähnlichen Strumpf auslaufen. Bemühe dich, das Loch im Strumpf zu finden, zeig es uns, wie Hogarth es zeigte; dann hast du das Nöthige in dir, unser literarischer Messias zu werden, doch eher nicht.

---

Kapitel XIX.

## Direktionen und Dramaturgen.

Nun zum Geschäftsgange, denn dessen Kenntniß gehört, wenn irgend etwas, zum Handwerk.

Von Gutzkow rührt das Wort her, daß man, um ein Stück zu schreiben, ein halber Gott, um es zur Aufführung zu bringen, ein ganzer Bedienter sein müsse. Das scheint mitunter zutreffend, obwohl ich oft genug auch das Umgekehrte erlebt habe, daß Leute Stücke schrieben wie die Bedienten und sie zur Aufführung brachten wie Halbgötter.

Was aber ist nun das Erste, das ein Anfänger zu thun hat, sobald er so unvorsichtig war, ein Stück zu machen, und doch — wir hoffen es — vorsichtiger als jene tollkühne Frau, die „einem todten Kinde das Leben schenkte"? Diese Frage ist leicht zu beantworten, sobald man auf einen Maler sieht, der ein Bild fertig hat und bis auf Weiteres nur einen Gedanken hegt: durch Kredit oder Versatz, sei es selbst des vorletzten Hemdes, sich soviel Geld zu beschaffen, um sich einen Rahmen zu kaufen, wenn er es nicht vorzieht, ihn dem beglückten Tischler schuldig zu bleiben. Durch diesen Rahmen erst wird das Bild fähig, seinen bürgerlichen Beruf zu erfüllen: es kann auf Ausstellungen geschickt, vom Händler in's Schaufenster gehängt werden; es kann Käufer anlocken und

seinem Urheber Geld, d. h. Ersatz für Unkosten, Muße, Einfälle und fernere Arbeitsmöglichkeit eintragen. Was aber der Rahmen für ein Bild, ist der Druck für ein Manuskript. Denn wenn es schon als Regel gelten kann, daß an der Bühne überhaupt nichts gerne gelesen wird, so mag der Anfänger versichert sein, daß Geschriebnes vollends der Gleichgiltigkeit, wenn nicht dem Widerwillen begegnet. Geschriebnes darf man höchstens persönlich Bekannten vorlegen, deren Gutmüthigkeit erprobt ist.

Und welches ist nun der Weg, um dieses Ziel aller ernsten Anfänger: eine wirkliche Prüfung durch einflußreiche Sachverständige zu erreichen? Gar mancher wird voll Erstaunen erfahren, daß ein Weg mit Sicherheit nicht dazu führt: der Instanzenweg. Das heißt auf Deutsch: das sicherste Mittel, um die Annahme eines Stückes zu verhindern, ist: es irgendwo in's Blaue hinein einzureichen.

Auf dem Hogarth'schen Kupferstich, auf welchem der berüchtigte „Oberst" Chartres die Ankunft der Yorkshire-Kutsche erwartet, mit der einst die ärmsten, aber keineswegs häßlichsten Mädchen aus dem nördlichen England in London einzuziehn pflegten, bemerken wir im Vordergrund ein paar Koffer und Packete, die mich recht an die Manuskripte erinnern, die bei jedem größern Theater in irgend einem Winkel aufgestapelt liegen. Eine Gans ist in einem Korbe festgebunden und fast stranguliert durch die um ihren Hals geknüpfte Adresse: „an meinen liwen Fetter, Tems-Gasse, London." Neue Orthographie, sagt Lichtenberg, „mit ältlicher Unbesonnenheit in schwesterlicher Verbindung, wie gewöhnlich." Nebenbei steht, mit ganz verschwommener Aufschrift, eine Kiste, „die die Erfüllung ihres Cito, citissime mit Geduld tagelang abwartet, bis endlich ein treuer Wagenknecht, der garnicht lesen kann, oder ein schlauer Dieb, der sich nicht darauf einläßt, die Besorgung übernimmt." Dieses „cito, citissime" pflegt ja

meistens auch auf den Meisterwerken zu stehen, die von „ältlicher Unbesonnenheit“ an die Unsterblichkeit adressiert werden. Die Besorgung erfolgt dann bei den Theatern am Schluß des Jahres, wenn ein paar stöhnende Unterbeamte damit betraut werden, das Lager zu räumen, und Paul Heyse hat das im „Merlin“ mit guter Beobachtung wiedergegeben, wie dem Helden just am Weihnachtsabende drei Stück eines unbrauchbar befundenen Dramas (natürlich unfrankiert) in's Haus fliegen. Der Tobsuchtanfall, in welchen der kopfbenommene junge Mann ausbricht, wird wohl jedem Eingeweihten ein nicht sehr achtungsvolles Lächeln abgewonnen haben. Heyse macht dann die schwache Stelle dadurch gut, daß er seinen Liebling gegen Ende des Romans mit seiner „Herodias“ einen glänzenden Sieg davon tragen läßt, im Irrenhause, vor einem Parkett von Verrückten.

Zwar gibt es größere Theater, an welchen ganz gewissenhaft Alles gelesen wird, was eingereicht wurde. Aber der Anfänger mache sich doch nur einmal klar, unter welchen Voraussetzungen das geschehen kann. Der unglückliche Dramaturg, der tagtäglich in drei bis vier ganz verschiedne Handlungen sich hineinleben soll, die meistens so matt sind, daß sie selbst unverbrauchten Lesern garkeinen Eindruck machen können, in dem sich von Jahr zu Jahr die Ueberzeugung mehr befestigt, daß ja doch „nichts Vernünftiges geschrieben wird“, der zuletzt nur mit Ekel noch ein Manuskript zur Hand nimmt, wie sollte der überhaupt jemals in der Stimmung sein, Etwas zu finden? Ihm fehlt ja jede Empfänglichkeit. Nur von Zeit zu Zeit, wenn irgend ein Bekannter mit hochgehobnen Händen gelaufen kommt und schon von Weitem ruft: „Hier! .. Sofort! .. Etwas Wunderbares! .. Sie müssen es lesen! ..“ dann wird er, mit einem Achselzucken zwar, doch in der vagen Hoffnung, daß er sich einmal vielleicht auch zum Bessern irren könne, an die Lektüre gehen, und diese Lektüre wird für den Autor einen Schimmer von Aussicht haben.

Es ist möglich, daß in früheren Jahrzehnten auf dem ganz gewöhnlichen Instanzenwege Manches thatsächlich zur Annahme gelangte, weil damals sehr viel weniger geschrieben wurde und geprüft zu werden brauchte. Laube las jeden Abend ein Stück und that sich damit genug. Heute, da an manchen Bühnen die im Lauf eines Jahres eingereichten Manuskripte die Zahl Zweitausend überschreiten, würde wohl auch Laube daran verzweifelt sein, aus solchem Wust etwas herauszupicken. Die Erstlings-Stücke, deren Aufführung ich in Berlin miterlebt habe, sind ausnahmslos durch die Hinterthür zur Annahme gelangt.

Aber der persönliche Verkehr mit einflußreichen Fachleuten, der dies ermöglicht, ist für jeden Anfänger noch aus hundert andern Gründen ganz unerläßlich. Mit dem Augenblick, da er in den Bereich des geschäftlichen Betriebes gelangt, beginnt für den Dramatiker, dem es Ernst mit der Technik ist, ein neues Leben. Nun lernt er die hundert Bedürfnisse der Regie und der Schauspieler, alle die Rücksichten, die jedes Theater auf sein besondres Publikum zu nehmen hat, erst recht kennen, und Vieles, was für den literarischen Werth eines Stückes belanglos erscheint, beginnt er in seiner ungeheuern Wichtigkeit für den „Erfolg des Abends“ zu begreifen, zumal das Herausarbeiten der Aktschlüsse. Technisch und literarisch so vorzüglich durchgebildete Theaterleute wie Max Grube (Ober-Regisseur am Königl. Schauspielhause in Berlin) sind über zweierlei zudem niemals zu täuschen: erstens ob ein Stück geschrieben werden mußte, d. h. ob es thatsächlich aus innerem, unwiderstehlichem Drang heraus entstand; zweitens: welche Figuren auf wirklicher Anschauung und liebevollem Studium beruhen, welche andern nur so „drum herum“ gestellt wurden, weil zur Füllung eine junge Wittwe, ein Backfisch, ein Stutzer u. s. w. nöthig waren.

Von den übrigen Berliner Dramaturgen ist mir beson-

ders Dr. Moritz Ehrlich vom Deutschen Theater in angenehmster Erinnerung, ein sehr feinsinniger und vortrefflich unterrichteter Mann, der mit Engelsgeduld die Versuche jedes nur irgendwie versprechenden Anfängers durchnahm, trotzdem im Innersten so theatermüde, daß er nur noch einen Wunsch hegte: einen Bauernhof mit seinen eignen Händen bearbeiten zu dürfen und vom Bühnengetriebe nie wieder Etwas zu hören. Zutritt zu so vornehmen und wohlwollenden Männern erlangt man fast immer nur, wenn man als Kritiker in Berlin bekannt ist, oder durch Fürsprache irgend eines Großen. Der Name Karl Werder's hat mir meiner Zeit viele Thüren geöffnet, an die ich, gleich manchem Andern, sonst vergebens gepocht haben würde. Und nun, Anfänger, mach es Dir recht klar, wenn Du weder ein bekannter Rezensent bist, noch einen Gönner hast: welcher Empfang Dir wohl von Seiten der übrigen Erzengel bevorstehn könnte, die mit Pincenez und feurigem Schwert bewaffnet, den Eingang zu dem Sanctissimum verlegen, in welches Du gerade bringen möchtest, und, was ihnen an literarischem Rang abgeht, zuweilen durch ein gesteigertes Gefühl persönlicher Wichtigkeit ersetzen.

Am vortheilhaftesten ist natürlich immer der unmittelbare Verkehr mit der einflußreichsten Person selber: mit dem Direktor. Aber Direktoren wissen sich wohl zu verbarrikadieren, und es sind nur wenige bevorzugte Sterbliche, zu denen das Zauberwort gesprochen wird: „bringen Sie mir Alles, was Sie schreiben!" Selbst dann noch, beim denkbar größten Entgegenkommen, können hundert geheime Voreingenommenheiten jeden Erfolg hintertreiben. Das eine Stück bringt eine politische Versammlung, und die ist in dem selben Winter schon dreimal dagewesen; das andre bringt einen Deutsch-Amerikaner, und der ist durch „die Kinder der Excellenz" gerade abgespielt. Geschmack, Augenblicks-Launen und Interessen wechseln gar zu sehr. Barnay wies „die Ehre" von Sudermann zurück, die

seinem intimsten Konkurrenten, dem „Lessingtheater“ glänzende Einnahmen brachte. Er erwarb sich dafür ein höheres literarisches Verdienst durch Aufführung des „Hexenfanges“ von Hans v. Hopfen, und dieses Kabinettstück war wieder von Oskar Blumenthal fast übellaunig abgelehnt worden, als höchstens im kleinen Kreis einer Punschgesellschaft genießbar. Das „Deutsche Theater“ führte während der letzten Jahre vor der neuen Direktion fast nur noch Goethe und L'Arronge auf, letzteren sehr zum Schaden der Kasse; „die Ehre“ war auch hier abgewiesen worden, während wiederum seinem besten Kassenstück, den „Kindern der Excellenz“ von E. v. Wolzogen am Lessingtheater die Aufnahme versagt worden war.

Man kann die unendliche Bedingtheit eines Bühnenerfolges danach bemessen; selbst ein bekannter Name und wirkliches Können vermag ihn nicht zu garantieren, vermag nicht zu hindern, daß ein Stück schon an der Schwelle strauchelt. Wenn man Heinrich Laubes oder Otto Roquettes Erinnerungen liest, möchte man glauben, daß die Laufbahn des Dramatikers früher ungleich leichter anzutreten gewesen sei. Laube kam als grüner Neuling mit einer ad hoc (ich glaube für einen Nachahmer Paganinis, nach Art unsrer heutigen „Musik-Clowns“) geschriebnen Harmlosigkeit in Breslau auf die Bühne; Roquette gar ohne sein Vorwissen, während er in Halle studierte. Der ihm befreundete August Förster (als Direktor des Burgtheaters gestorben), hatte einen Einakter an einen befreundeten Schauspieler weitergegeben, der bei der Eröffnung der Friedrich-Wilhelmstädtischen Bühne in Berlin das kleine Werk zu seiner eignen Einführung wählte. Dergleichen kommt heute nicht mehr vor, ganz abgesehn davon, daß just nach Einaktern Niemand frägt, kein Direktor mit ihnen etwas zu thun haben will, es sei denn, er brächte sie aus Höflichkeit gegen bekannte Autoren; daß überall die Parole lautet: „Schreiben Sie uns ein abendfüllendes Stück!“

und zu der verpönten Rubrik „Einakter“ von strengen Fachleuten auch mehraktige Stücke gerechnet werden, sobald sie nicht „den Abend füllen“. Aber was soll man von „Lorbeerbaum und Bettelstab“ sagen, Holteis verdienstlichster Arbeit, weil er durch sie für das damals noch jammervolle Schicksal deutscher Poeten im Publikum eine gewisse Aufmerksamkeit erweckte; einem Rührstück zwar, aber durchaus nach dem Gusto jener Zeit, für Jahrzehnte jedem Spielplan unentbehrlich und selbst heute noch nicht ganz verschwunden? Nun, mit diesem Bettelstab hat Holtei buchstäblich durch ganz Deutschland betteln gehn müssen, an der Königstadt zurückgewiesen, in München zurückgewiesen, bis endlich in Wien, wo der Boden am allerungünstigsten schien, auf die Zuversicht eines einzigen Menschen hin, während alle andern einen totalen Mißerfolg prophezeiten, die Aufführung versucht wurde und über jedes Erwarten einschlug. In neuerer Zeit hat es Ernst v. Wildenbruch vielleicht am schwersten gehabt, sich durchzusetzen. Seine Manuskripte sind zehn Jahre lang bei allen möglichen Direktionen und Preisausschreiben vergebens unterwegs gewesen, bis endlich der Herzog von Meiningen sich entschloß, dieses große Bühnentalent einzuführen.

Das Alles ist nicht geschrieben als Balsam für die wunde Eigenliebe „verkannter“ Autoren. Der Kampf um den Anfang ist heute schwerer als früher; der Lohn ist immer noch der selbe, und er ist so hoch, heut auch in materieller Beziehung, daß er jeder äußersten Anstrengung werth ist. Wer erst beginnt, auf den Mißverstand der stumpfsinnigen Direktionen die Schuld zu wälzen, und damit endigt, auf die Juden zu schimpfen, aus dem wird nie Etwas. Der Anfänger muß mit einer Wahrscheinlichkeit von 10 000 gegen 1 darauf rechnen, daß, wenn seine Stücke zurückgewiesen wurden, dies daran lag, daß sie technisch nichts werth waren. Auf der Bühne siegt ein für allemal nur die Routine. Wärme, Witz, Leiden-

schaft und Sprachgewandtheit sind alle so gut wie ganz unwichtig, sobald nicht gleichzeitig das Geschick besteht, sie an Vorgängen zur Geltung zu bringen, die auch ohnehin interessieren würden. Als Dichter reicht Felix Philippi dem Oesterreicher P. K. Rosegger nicht das Wasser; aber ein wieviel bessrer Techniker ist er. Das Stück, das Rosegger seiner Zeit am Berliner Lessingtheater herausbrachte, war trotz charakteristischer Einzelheiten ungeschickt und uninteressant. Dafür kann Felix Philippi bauen und Wirkungen berechnen. Sein „Wohlthäter der Menschheit" ist dürftig an Allem, was Rosegger im Ueberfluß hat; das auftretende Liebespaar hölzern und alltäglich, das Mädchen sogar ohne Mädchenhaftigkeit. Die Sprache nimmt nirgends einen höheren Flug; die Hauptpersonen sagen das Sachgemäße ohne besondre Fülle und Eigenart. Und doch sieht man das Stück mit Antheil, weil Philippi den Konflikt aus dem Leben der Gegenwart klug zu wählen, noch geschickter ihn zu steigern, d. h. die Handelnden ununterbrochen vor Entschlüsse zu stellen verstand. Dieser Instinkt für das Theatralisch-Wirksame ist fast immer angeboren. Ob er sich anerziehen und erarbeiten ließe, scheint mir fraglich. Nicht unmöglich; denn was vermöchte nicht ein begabter und willensstarker Mensch? Aber er wird eine Selbstzucht, einen Fleiß, einen Zeit- und Kraftaufwand nöthig haben, die ihm auf jedem andern Gebiete geistiger Thätigkeit die glänzendsten Erfolge gesichert hätten. Zu bedauern mag sein, daß in Deutschland im Allgemeinen sowenig Takt und sowenig guter Wille bestehn, selbst versprechende Anfänger zu fördern. Fast überall werden nur Stegreif-Erfolge gesucht; die Früchte sollen gleich reif am Baum hängen, Raubbau soll getrieben werden dürfen. „Bist Du Gottes Sohn, so hilf Dir selbst", erhält der Wißbegierige zur Antwort; das wonach er lechzt, einen Wink, einen Fingerzeig erhält er nicht. Und doch ist niemals durch bloßes Absprechen Förderung möglich.

Freilich löst sich auch solche Unergiebigkeit oft in freundliches Entgegenkommen auf, wenn erst guter Wille, Bescheidenheit und wirkliches Verständniß bemerkt werden, statt der verschrobnen Selbstliebe und Reizbarkeit, die bei den meisten Anfängern zu beklagen sind. Der sicherste Weg, den Zuspruch der Wissenden zu erlangen, bleibt dabei immer, sich als Literat einen geachteten Namen zu machen.

Die Kameradschaften, die in Berlin auch Stümpern, sobald sie nur von der rechten Sorte, den Eintragsruhm der Zeitungen blank und baar auszahlen, sind mir natürlich nicht entgangen. Trotzdem kann ich denen nicht beitreten, die die ganze „neueste Schule" oder „moderne Richtung" (ich habe solche Sammelnamen und das Kämpfen mit Schlagworten wie „Naturalismus", unter denen sich Jeder etwas andres und Viele überhaupt garnichts denken, absichtlich vermieden) allein aus knurrendem Magen und unberufnem Ehrgeiz erklären wollen. Zwar, diese tobende Opposition gegen alle Ueberlieferung ist nichts Neues, ist etwas oft schon Dagewesenes. Sie wird am lautesten immer, wenn alternde Literatur-Größen ihren Ruhm auf Zinsen sicher angelegt zu haben glaubten, indeß politische und wirthschaftliche Verschiebungen innerhalb der Nation neue Motive zur Oberfläche trieben. Die Ausdrücke, in denen Goethe in seinem herrlichen Gedicht*) das Eindringen eines verwegnen Geschlechts „in's Heiligthum" schildert, klingen heute noch so, als ob sie erst 1889 gegen die Berliner „Freie Bühne" geschleudert seien. Das Wesen selbst hatte sich also ganz und garnicht seit Goethe verändert; neu war allein der rücksichtslose Gebrauch der Presse, die zähe persönliche Agitation und das Eintreten organisatorischer Talente wie Otto Brahm's, der jetzt sein eignes Theater hat.

Aber so geschmacklos sich einzelne dieser Schwarmgeister auch gebärdeten, kein historisch und volkswirthschaftlich Geschulter

*) „Deutscher Parnaß".

hätte übersehn dürfen, daß sich thatsächlich nur eine Periode größerer Fruchtbarkeit lärmvoll ankündigte. Ihre ersten Darbietungen waren zwar über alle Begriffe wüst (wie „vor Sonnenaufgang"); doch besaßen selbst diese unfertigen Sachen Anziehungskraft, während die alten Macher ihr Publikum mit Windeseile verloren, nicht um ihrer Technik, sondern um ihrer schalen, abgestandnen Stoffe und Motive willen. Die neuen Motive wurden unsauber und roh verwerthet. Die Kunst: rein und doch interessant zu sein, muß sich lernen. Sie wird es, wenn die Kritik ihre Schuldigkeit thut, um Schaffende wie Schauende richtig zu beeinflussen. An Schaffenden selbst ist kein Mangel mehr.

Viele haben sich gewundert, daß die Belebung der Produktion bei uns nicht früher eintrat. Doch sie konnte unmöglich schon dem letzten ruhmreichen Krieg auf dem Fuße folgen. Wir waren bis zum Abgang des Alt-Reichskanzlers eine im Wesentlichen befriedigte, eine „saturierte" Nation, die sich zunächst von dem Erstaunen zu erholen hatte, daß ihre Träume noch in zwölfter Stunde zur Wirklichkeit geworden waren, und dann, ganz natürlich, in ein selbstgefälliges Behagen verfiel. Es ist schon öfter vorgekommen, daß eine solche Nation literarisch unfruchtbar wurde. Sogar die Franzosen waren das, während der erste Napoléon sie mit „gloire" mästete. Erst die Unzufriedenheit mit dem Bestehenden, das tiefe Unbehagen in den Grundschichten unsrer Bevölkerung hat allerwegen Gewissen und Willen geweckt, hat der Kunst neuen Trieb verliehen.

Dies ist die Meinung eines schlichten Zuschauers; wie der Historiker eines Tages urtheilen wird, steht dahin. Gewiß wird er uns nachweisen, wie auch hoffnungsvolle Keime, „eines bessern Lenzes werth", in dieser gefährlichen, oft brutalen, treibenden Zeit verkümmern und zu Grunde gehn mußten. Doch Alles, was auch der Beste während trüber Tage auf der Schattenseite litt, was kann es bedeuten gegen die Schmer-

zen William Shakespere's, der im Bewußtsein, Unerreichbares geleistet zu haben, sich mitten in seinem Wirken in der Gunst der Zeitgenossen von Geringeren überstrahlt sah, bis er sich, ein wunder, doch keineswegs verzweifelter Titan, in die Stille seiner Heimath zurückzog? Für ihn recht eigentlich hat unser Lessing die wundervolle Grabschrift gedichtet:

„Nicht lange währt's, so bin ich hin,
Die Nachwelt hat mich unter ihren Füßen.
Was braucht sie, wen sie tritt, zu wissen?
Weiß ich nur, wer ich bin!"

## Kapitel XX.

# Shakespere und der freie Wille.

Im „heiligen Lachen“ des Ernst v. Wildenbruch — einer großartig angelegten, nur nicht scharf und siegreich genug durchgeführten Satire auf manche literarischen und technischen Gewöhnungen, die auch dieses Buch zu bekämpfen sucht, — fällt aus dem Munde des Herrn Pessimoff außer andern Thesen auch die: „es gibt keinen Willen.“

Dieser Stoß trifft in's Herz der Sache. Schon am Eingang des 9ten Kapitels wies ich darauf hin, daß Manche der Jüngern, gewiß in richtiger Einschätzung ihrer eignen Schwächen, den Willen aus der Dramatik herauszuwerfen sich bemühn. Der angeblich „physiologische“ Grundsatz, daß das Thun des Menschen stets nur ein Produkt von Zeit und Umständen sei, hat zwar wissenschaftlich gerade soviel Werth wie die Idee moderner Maler, es gebe nur eine Farbe, und die sei violett; aber er verleugnet doch zielbewußt das Mitspielen menschlicher Entschließungen innerhalb menschlichen Geschickes und erspart es dem Dramatiker, solche Entschließungen zu ersinnen, sie vorzubereiten und zu wichtigen Ergebnissen zu steigern. Ungegliederte Stücke ohne Anfang und Ende; statt kräftigen Reibens von Persönlichkeiten aneinander ein bloßes Hindämmern, mit dem theoretisch immer wieder dreist und um=

ständlich begründeten Anspruch, daß das Langweilige genau so unterhaltend sei wie das Frische und Muntre, — welch ein Arbeitsfeld für Stümper und Dumme!

Was den Menschenfreund dabei am tiefsten betrübt, ist das Lossprechen von der Verpflichtung zur Ausbildung der dichterischen Persönlichkeit, um sie zu jenem feinen moralischen Takt emporzuläutern, den der größte Dramatiker in so bewundernswerthem Maße besaß. Bei Stücken, in denen das Laster sich breitmachen und das Böse triumphieren darf, ist es natürlich ganz gleichgiltig, ob ihr Verfasser viel oder gar kein Gerechtigkeitsgefühl besitzt. Der grünste, verlottertste, boshafteste Bursche ist zum Schreiben solcher Dramen viel befähigter als der reiffste, abgeklärteste Mann. Wo es keinen Willen gibt, gibt es selbstverständlich auch keine Verantwortung und kein Gewissen.

Dem gegenüber wird es eine um so dringendere Verpflichtung, den Spuren des großen Briten zu folgen, zu ergründen, wie Shakespere zu der dramatischen Kernfrage, zur Frage von der Willensfreiheit, sich stellte.

Sobald man das Wort „Freiheit“ nur hört, muß man schon fragen: „Freiheit wovon?“ Andernfalls wird Preßfreiheit bald zur Verleumdungsfreiheit, Freiheit des Verkehrs zur Freiheit des Raubens und Betrügens, und schon tausendfältig ist es gelungen, gerade die infamsten Verbrechen gegen Volksgesundheit und Wohlfahrt der Vielen im Namen der Freiheit durchzusetzen. Bismarck reduzierte den früher üblichen Ausdruck „Freiheitskriege“ auf den der „Befreiungskriege“ (vom Napoleonischen Joch). Was aber verstanden die wackern Brabanter von 1789, als sie gegen die gutgemeinten, nur ganz taktlosen und übereilten Reformen Josephs II. aufstanden? Sie verlangten im Namen der Freiheit die Tyrannei des Klerus und die Untersuchungsfolter zurück, mitsammt allem möglichen andern abgelebten Plunder, in dessen Gewohnheiten

sie sich frei fühlten von dem, was ihnen viel unausstehlicher war: frei von der plumpen Hand eines unbeliebten Reformators.

Sobald wir nun in der Dramatik fragen, wovon unser Wille denn frei sein sollte, müssen wir äußre und innre Willensfreiheit auseinanderhalten. Die innre bedeutet Freiheit von Leidenschaften und Naturtrieben, deren Befriedigung zwar für den Augenblick angenehm ist, aber alle andern Vorhaben stört und zumal die Erfüllung von Pflichten verhindert. Sie bedeutet, daß Jemand fähig ist, alle seine Kräfte in den Dienst selbstgewollter Zwecke zu stellen, statt sie in der Stillung bloßer Begierden zu verschwenden, die seine Einsicht in klaren Stunden verurtheilt. Innre Willensfreiheit ist soviel als Fähigkeit der Konzentration des Willens; sobald der hohe Zweck ruft, lenkt nichts den Wollenden mehr ab. Wird sein Wille geleitet von tiefgründigem Urtheil, dann erreichen solche Menschen Alles, was sie wollen. Umgekehrt glauben viele Etwas zu wollen, irren sich aber; sobald die Stunde der Leidenschaft schlägt, vergessen sie ihren Zweck und werden willenlose Diener ihrer Lust.

Auf den ersten Blick scheint es, als ob diese innre Willensfreiheit für das Drama so gut wie unbrauchbar sei. Die Konflikte, die damit einsetzen, daß die Vernunft siegt und die Leidenschaft schweigt, werden nur ganz ausnahmsweise den Keim zu weitern Verwickelungen in sich tragen. Interessant und dramatisch wird die Sache fast immer erst, wenn nach schwerem Kampf zwischen Urtheil und Versuchung diese die Oberhand gewinnt. Dann kann der Dramatiker in einer Reihe von erschütternden Szenen die Verheerungen nachweisen, die im Glück der Menschen dadurch angerichtet werden. Aber bis zur Verstrickung ist auch die innre Willensfreiheit ganz unerläßlich; sie allein schafft die Möglichkeit eines Entschlusses zum Bessern und damit die nöthige Spannung. Jedes gute Bühnenwerk ist eigentlich eine arithmetische Gleichung, in welcher als unbekannte Größe das Verhältniß zwischen Freiheit und Gebunden-

heit des Willens gesucht wird. Im Trauerspiel wird es immer ein Mißverhältniß sein.

Und was ist nun äußre Willensfreiheit? Sie kann nur zu verstehen sein als Freiheit des Willens von einer übermächtigen höhern Einwirkung, die es im Grunde gleichgiltig macht, ob ein Mensch sich zu Etwas entschließt oder nicht, da doch Alles im Voraus geordnet sei.

Die Alten kannten solche Freiheit, als Erregerin der Entschlußkraft, nicht. Im Sophokleischen „König Oedipus“ wird eine mäßige, mitunter auch lebhaftere Spannung nur hervorgerufen durch das langsame Enthüllen einer Vorgeschichte. Der Zuschauer sieht voll Grauen das Schicksal näher und näher schreiten. Shakespere dagegen läßt seine Menschen immer nur ihren eignen Entschließungen erliegen und bewahrt ihnen bis zur Katastrophe volle Freiheit der Aktion.

Es liegt mir natürlich ganz fern, hier den alten Calvinischen Streit: Willensfreiheit oder Vorherbestimmung? erneuern zu wollen, zumal ich aus der Geschichte weiß und mit Beispielen belegen kann, wie selbst der verkehrteste Dogmenglaube, so gefährlich er für schwache Gemüther sein mag, doch außerstand ist, einen wirklichen Charakter zu verbilden. Es war Wilhelm III. von Oranien (und England), einer der wohlwollendsten, tapfersten und urtheilskräftigsten Fürsten, die jemals lebten, der offen eingestand, daß der Glaubenssatz von der Prädestination den Schlußstein seiner Religion bilde und daß er mit dem Aufgeben dieses Grundsatzes jeden Glauben an eine allmächtige Vorsehung überhaupt verlieren müßte, um ein bloßer Epikuräer zu werden. Ich laß es dahingestellt, ob hierbei die Ueberlieferungen seines Hauses keine Rolle spielten; denn die Gegner der strengen Prädestination Oldenbarneveldt und Hugo Grotius, waren zugleich auch die tödtlich gehaßten politischen Gegner seines Großonkels Moritz von Oranien gewesen. Im Uebrigen war Wilhelm so durch-

aus praktisch angelegt und stets so voll von drängenden Aufgaben, daß er wohl nur die Zeit nicht fand, in fortgesetzter Spekulation den groben Trugschluß einzusehn, als ob das Bewußtsein der Vorherbestimmung unser Pflichtgefühl, unsre Entschlußkraft zu stärken vermöchte. Das kann doch, wie der Volksmund sagt, eine blinde Frau mit dem Stock fühlen, daß, sobald zu unsern guten Entschließungen keine Selbstarbeit wesentlich mitwirkt, sie jedes Verdienst verlieren und naturgemäß nicht Eifer, sondern gleichgiltige Nachgiebigkeit gegen die Lockungen unsrer Sinne folgen müßte.

Logischer als Wilhelm, der aus dem Glauben an die Prädestination seine sittliche Kraft herleitete, waren jedenfalls die Riesen-Grenadiere Friedrich Wilhelms I., die, sobald sich von Halle her jene Lehre bis nach Potsdam verirrt hatte, der Vorsehung ihre Desertion zur Last legen wollten. Der Preußenkönig verstand aber in Sachen militärischer Disziplin keinen Spaß; und ebenso wenig verstand ihn Wilhelm III. Er war und blieb der umsichtigste, vorsorgendste Herrscher, der jemals lebte, trotzdem die Prädestination den „Schlußstein seiner Religion bildete.“ Niemals ist ein Mensch fähiger gewesen, jede Spur von Eigenliebe zu Gunsten hoher Zwecke zu unterdrücken und mit so heroischer Konzentration seinen Plänen derart zu dienen, als ob sie ganz allein von seinem Willen abhingen. Dabei war er, entgegen den fanatischen Bekennern, die einst Oldenbarneveldt enthauptet und Hugo Grotius zu lebenslänglichem Kerker verurtheilt hatten, so duldsam in religiösen Dingen, daß er von einem Feinde sagen konnte: „Ich weiß, er giert danach ein Märtyrer zu werden, und ich bin entschlossen, seinen Wunsch zu kreuzen.“

Nehmen wir nun „schlecht“ in seiner verständlichsten Bedeutung: als Ausnützung zufälliger Ueberlegenheit behufs Unterdrückung und Schädigung Andrer bis zu deren völliger Vernichtung, — „gut“: als Verausgabung aller Lebens

kraft zu harmloser Bethätigung, zumal für das Wohlergehn des Nächsten, — so gelangen wir zu folgenden Fragen:

Ist es möglich, daß auf einer vom allmächtigen Schöpfer geschaffnen Erde Etwas geschieht, das er nicht will?

Wenn dies, wie natürlich, zu verneinen ist, muß dann das Schlechte, das begangen wird, nicht vom Schöpfer ebenfalls gewollt sein?

Wenn das Schlechte vom Schöpfer gewollt ist, wie kann es dann vor ihm strafbar werden?

Aus diesen drei Prämissen ergäbe sich mit Nothwendigkeit der Schluß, daß im Angesicht des Ewigen das Schlechte genau so gut sei wie das Gute, wenn nicht die Willensfreiheit da wäre, um uns aus jenem Labyrinth, in welchem unser sittliches Gefühl umherirrt, den Ausgang zu zeigen. Das Schlechte erscheint dann auf Erden in jenem Sinn, in welchem die Natur das Ungeziefer wuchern läßt: um den Menschen zur Reinlichkeit zu zwingen. So soll auch Angesichts der Werke der Bosheit die Energie der Guten sich aufraffen, um dauernde Vorkehrung dagegen zu treffen, und im Kampf ihre Kräfte frisch halten.

Will man nicht in eine mittelalterliche Abkehr von der Welt zurückfallen, so hat es einen hohen gesundheitlichen Zweck, jenen Glauben zu verbreiten, ohne den Wilhelm III. zwar blieb, was er war; ohne den Millionen minder Kräftiger einem trägen Fatalismus anheimfielen; mit dem jeder Nerv sich spannt, weil wir das Gelingen unsers Lebenswerkes fortan von unsrer Entschlußkraft abhängig wissen. Ist die Menschheit aber einmal davon durchdrungen, daß sie in ausdehnbarem Maße Herrin ihrer Geschicke sei, so kann es dem Atheismus nicht mehr schwer fallen, den Satz vom Nutzen der Güte durchzudrücken, statt wie bisher immer nur bei ihrer ethischen Vorzüglichkeit zu verweilen, was gar keinen Eindruck macht. Es ist der Philosophie bisher nicht gelungen, die Einbildungskraft

der Völker derart zu treffen, daß sie langlebige Vortheile begriffen hätten. Nur spurweise findet man die Einsicht, daß es noch eine bessre Quelle des Gedeihens geben könnte, als die Schädigung Andrer. Erst wenn diese Einsicht allgemeiner geworden ist, wird die englische Lehre vom allein selig machenden Eigennutz, so sehr sie allen niedrigen Instinkten der Menschennatur geschmeichelt hat, als ein fauler Witz erscheinen (eine Verhöhnung der besten Lehren Christi war sie von Anbeginn), und der kräftig erregte menschliche Nachahmungstrieb vermöchte vielleicht endlich ein bessres Zeitalter heraufzuführen.

Und deshalb eben hat die Dramatik im Leben der Völker eine so hohe Bedeutung: ihr recht eigentlich fällt unter allen Künsten die wichtige Aufgabe zu: die Entschlußkraft zum Guten spielend zu üben und zu steigern. Es mag seinen Reiz haben, einer Verbitterung dadurch genug zu thun, daß man das Böse auf der Bühne recht herausfordernd walten, die Strauchelnden ohne Strafe davonkommen läßt. Aber der größte dramatische Meister ist genau umgekehrt verfahren. Bei ihm geht das Böse stets zu Grunde, das Laster wird verächtlich, das Abweichen vom Pfade der Tugend und Sitte geahndet, weil sein untrüglicher hygienischer Antrieb ihn lehrte, daß so allein die Dramatik zu einer gesunden Volkskost, so allein ihrem hohen nationalen Beruf gerecht zu werden vermöchte. Und nun, wenn die vorstehenden Ausführungen auch weiter kein Verdienst beanspruchen können, so soll ihnen doch das eine nachgewiesen werden, daß sie mit der Weltanschauung, die der durchdringendste aller Menschen in seinen Dramen niederlegte, genau im Einklange sind.

Im „Lear“ heißt es einmal: „das ist die ausbündige Narrheit dieser Welt, daß, wenn wir an Glück krank sind, wir oft, durch die Ueberſättigung unsres Wesens, die Schuld unsrer Unfälle auf Sonne, Mond und Sterne schieben, als wenn wir Schurken wären durch Nothwendigkeit, Narren durch

himmlische Einwirkung, Schelme, Diebe und Verräther durch die Uebermacht der Sphären, Trunkenbolde, Lügner und Ehebrecher durch erzwungne Abhängigkeit von planetarischem Einfluß, und Alles, worin wir schlecht sind, durch göttlichen Anstoß. Eine herrliche Ausflucht für den Lüderlichen, seine hitzige Natur den Sternen zur Last zu legen!"

Das ist die unzweideutige Widerlegung jenes Trugschlusses, auf welchem sich Wilhelm III von Oranien in jungen Jahren hatte festleimen lassen. Hier steht es, daß der Glaube an eine Vorherbestimmung, dem er so großen Werth beimaß, ganz im Gegentheil nur zusehr geeignet ist, das Epikuräerthum großzuziehn, das er verachtete. Solche Verachtung, gezeitigt durch frühe Uebung seines Willens an großen Widerständen, entsprach nur seiner (ausnahmsweise) kräftigen Natur, die zu verschlechtern oder zu verbessern weder die Lehre von der Prädestination noch irgend ein andres Dogma vermocht haben würde.

Der jene Worte sprach, ist Edmund, einer der böfesten zugleich und klügsten Menschen, die Shakespere bildete. Wie glaubhaft muß ein solcher Mensch werden, wenn er seinen scharfen Verstand einmal für das gute Prinzip spielen läßt. Sehr viel bekannter, nur leider hinfällig, obwohl ganze Generationen sie nachgebetet haben, ist seine Lehre vom „feurigen Bastard" und vom „trägen Ehebett". Das ganze Stück ist eine Widerlegung dieser hygienisch unhaltbaren Anschauung. Glosters ehelicher Sohn Edgar erweist sich nicht blos als besser, sondern vor Allem auch als viel kräftiger denn Edmund. Er ist es, der den Bastard besiegt und diesem das Eingeständniß seines verfehlten Lebens abringt.

Edmund glaubte die Frage aufwerfen zu dürfen: „was sind die Götter?" Er liebt es, eine höhere Macht gerade so kurzsichtig zu verspotten wie unsre Sozialdemokraten und muß am Ende bittern Herzens aufstöhnen:

„Ganz schlug das Rad den Kreis, ich unterliege."

Der alte Genußmensch Gloster wiederum, für Mißgeschick unvorbereitet, verliert sofort allen Halt und klagt:

„Was losen Knaben Fliegen, sind den Göttern wir;
Sie tödten uns zum Scherz."

Ihm entflieht aller Glaube an göttliche Gerechtigkeit, er fühlt sich nicht sosehr als das Opfer eines grausamen Experimentes, sondern vielmehr eines leichtfertigen und kindischen Spieles. Hieran ist soviel interessant, daß Shakespere eine solche Denkweise für menschlich naheliegend hielt. In Gloster empört sich das Gefühl seiner Wichtigkeit. Er beklagt sich in den Tagen der Trübsal gegen den Nachlässigen, der angeblich alle Haare auf seinem Haupte gezählt habe, und sich nun so ganz und garnicht seiner erinnere. Der Dichter selbst war ahnungsvoller und bescheidner. Alle seine Werke sind durchdrungen von einer tiefen Demuth und Ehrfurcht vor einem allmächtigen, allweisen und auch dann noch, wenn er uns ganz unerforschlich vorkommt, zweifellos höchst wohlmeinenden Schöpfer. Edgar, der siegreiche Vorkämpfer von Wahrheit und Recht, der alle Prüfungen in unverwüstlichem Glauben besteht, ist der eigentliche Vertreter von Shakesperes Weltanschauung. So wie Edgar sich, dunkel doch gerecht, von einem Höchsten geführt glaubt, so führt Shakespere seine Geschöpfe. Im alten Lear läßt er die befangne Menschheit aus dem Licht in die Finsterniß, aus der Finsterniß wieder ins Helle taumeln. In der Zeichnung der Töchter zeigt sich eine gewisse Erbitterung; doch die Worte: „auf die Folter dieser rauhen Welt gestreckt" fallen ganz ohne dogmatischen Beigeschmack, ohne Bedauern, ohne Vorwurf. Der Dichter nahm diese Thatsache hin, ohne in seinem zugleich demüthigen und klugen Sinn den Urgrund begreifen zu wollen.

. . „Der Welt Geheimniß zu erklären,
Als wären wir Spione Gottes" . .

dies lehnte sein kraftvolles Urtheil ein für allemal ab.

Soviel über die Stellung Shakesperes zu einem höchsten Wesen; wie aber stand er zur Freiheit des Willens? Diese glaubte er jedenfalls; das läßt sich, abgesehn von der vorerwähnten Verspottung einer Prädestination zum Bösen, durch Dutzende von Stellen und Charakterführungen erweisen; doch ordnete er sie einer höchsten Oberaufsicht unter. Es ist müßig beweisen zu wollen: Shakespere hielt den Willen des Menschen zu zwei Dritteln für frei und zu einem Drittel gebunden oder umgekehrt. Sicher ist nur, daß er fest an die Möglichkeit glaubte, sich auf dem Gebiet der Bethätigung freien Willens tummeln zu können, denn alle seine Dramen rufen zur Thatkraft gegen äußre Schwierigkeiten und innre Schwächen. Die Sieger in diesem Kampf sind die Helden und Heldinnen seiner Lustspiele; die Unterliegenden schmücken seine Tragödien. Der anziehendste und begabteste, auch ihm wohl theuerste Kämpfer von allen, Hamlet, fällt als Opfer einer unbegreiflichen Weltordnung, vor der der Dichter sein Haupt in schweigender Trauer verhüllt, ohne doch einen Augenblick an ihrer höchsten Zweckmäßigkeit irre zu werden.

Shakespere diente mit seinen Dichtungen dem selben Prinzip, das Baco von Verulam aufstellte: die Lebensbedingungen ausfindig zu machen, um einer möglichst großen Anzahl von Menschen körperliche und sittliche Gesundheit garantieren zu können. Nur bestand ein fundamentaler Unterschied zwischen den Beiden darin, daß, wie Dowden sehr fein sich ausdrückt, Baco im praktischen Handeln die Theorie befolgte, „daß die moralischen Weltgesetze nicht unerbittlich“ seien, während umgekehrt von Shakespere „ihre absolute Gültigkeit in den kleinsten und größten Angelegenheiten des menschlichen Lebens anerkannt“ wurde. Immer binden sich seine Kreaturen die Ruthe selber, durch die sie gestraft werden. So heißt es vom geblendeten Gloster:

„Die Götter sind gerecht; aus unsern Lüsten
Erschaffen sie das Werkzeug, uns zu geißeln.“

Aber wie durch eine verkehrte Umgebung die Eitelkeit in einem sonst gut begabten Knaben großgezogen und sein Urtheil zum Schweigen gebracht wird, so geschieht es eben auch umgekehrt, daß beim Festhalten heilsamer Eindrücke Einsicht zu sprechen und den Willen zum Bessern anzuregen beginnt. Solchen Menschen ist das Erreichen eines Maßes von Willensfreiheit möglich, daß sie sich gegen einen hohen Grad von Gebundenheit durch Schickung und widrige Umstände siegreich werden auflehnen können. Und wenn der Dramatiker seine Helden mit Vorliebe dort aufsuchen muß, wo sie der Gebundenheit ihres Willens erliegen, so sind doch sämmtliche Shakespere'schen Stücke eine fortlaufende Reihe künstlerisch geführter Beweise: daß das Erringen einer mehr minder vollkommnen Herrschaft über unser Geschick möglich ist, wenn wir es nur richtig anfangen.

„Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft
Nicht macht zum Sklaven, und ich will ihn hegen
Im Herzensgrund"

ruft Hamlet. Aber viel deutlicher noch drückt sich des Dichters Lebensanschauung aus in den schon zitierten Versen Helenas (in „Ende gut, Alles gut"):

„Oft steht bei uns die Hilfe, die wir gern
Beim Himmel suchen. Unser Schicksalsstern
Giebt uns die Bahn frei; und nur dem, der träg
Und willenlos ist, sperrt er seinen Weg."

Dies ist recht eigentlich auch das Motto der englischen Welt geblieben, das allen ihren wunderbaren Leistungen der Selbsthilfe vorangeleuchtet hat. „God helps the man who helps himself." So hilft Fortuna den Tapfern und überschüttet unerwartet diejenigen mit ihrer Gunst, die es lernten, ihre Wünsche auf das Nothwendige zu beschränken.

Versuchen wir jetzt, das Shakespere'sche Glaubensbekenntniß in kurze Formeln zu pressen, so mag es folgendermaßen lauten:

Gott ist übermächtig. Er ist uns nur dunkel erkennbar, großentheils unerforschlich.

Gott ist gütig. Die Erde, die er uns schenkte, ist voll wunderbarer Schönheit. Die faktische Möglichkeit des Glückes für die Menschen ist gegeben. Sie könnten auf Erden Herrliches erringen und genießen bei größerer Demuth vor dem Höchsten, größerer Güte gegen ihre Mitmenschen, größerer Herrschaft über ihre Leidenschaften, bessrer Einsicht in ihre Schwächen.

Nicht allen Guten geht es wohl auf Erden, aber jeder Bube muß zittern. Die rächende Vorsehung verfährt verborgen, doch sicher.

„Die holdeste Frucht dieser Erde ist eine edle Seele in Mann oder Weib.“

Das Böse ist aus der Welt nicht zu schaffen. Aber wenn das Zusammenhalten junger Leute, die herrliche Lebhaftigkeit, Beherztheit und das muthige Verständniß blühender Jungfrauen, die Hingebung zwischen Mann und Weib, wenn Reinheit, Seelenadel, Treue, Sanftmuth, Aufopferung wirklich sind, „welch ein armseliger und seichter Streich unsres Herzens ist dann der Cynismus!“*)

Dem Leiden der Unschuld gegenüber wird Shakespere niemals wehleidig oder verdrossen. Er nahm es nicht nur hin als einen Ausdruck der geheimnißvollen Allmacht göttlichen Wesens, es hatte vielmehr für ihn, wenn schön und kraftvoll ertragen, etwas Befreiendes. Wer kann unschuldiger sein als Hamlet beim Beginn des Stückes? Auf sein vorwurfloses Leben war höchstens der winzige Antheil vom allgemeinen Menschenfluch entfallen, daß die Geburt, die wir erdulden, uns verstrickt. Er geht zu Grunde, aber reißt den Missethäter mit, der im wirklichen Leben, vor Shakesperes Augen davonkam. Denn es kann nach Hermann Conrads schon

*) Dowden S. 23.

erwähnten Forschungen*) keinem Zweifel unterliegen, daß König Claudius Niemand anders war als der glatte Hofmann und Giftmischer Leicester, seichten Herzens unter seiner Raubthierschönheit, von oberflächlichem Ehrgeiz, doch eisenstirnig und willenskräftig. Jener Leicester, der seine Gemahlin Amy Robsart umbrachte, um seine Hand nach Elisabeth von England strecken zu können; der während der Feste, die er in Kenilworth der Königin gab, Zeit fand, die bildschöne, heißblütige und anschmiegsame Gräfin Essex zu verführen; der, durch das ganze Land hin beschuldigt, den Grafen Essex in Dublin durch Gift aus dem Wege geräumt zu haben, um die Wittwe heimlich heirathen zu können, doch der Wuth der Königin, als sie es erfuhr, wie den irdischen Richtern zu entschlüpfen wußte, um bald zu immer höheren Ehren aufzusteigen. Und wie kam es, daß Leicester im Leben glänzen durfte, Claudius im Trauerspiel so jämmerlich endet? Es kam, weil Shakespere im gelegentlichen Obwalten des Bösen auf Erden, so schmerzlich unser Gefühl davon berührt wird, doch den tiefen Zweck begriffen hatte; weil ein untrügliches Gefühl der Verantwortung ihn abhielt, den Glauben an Gerechtigkeit im naiven Zuschauer durch Darstellung solchen Sachverhaltes zu erschüttern. Er war in höherem Sinne naturgetreu als die bloßen Abklatscher plumper Wirklichkeit; er verschmähte es, eine Einzelwirkung, wäre sie noch so naturgetreu, herauszugreifen aus dem Zusammenhang der Dinge und der göttlichen Weltordnung, um, durch die dergestalt isolierte, Augenblickswirkungen zu erzielen zum dauernden Schaden der Gemüther. Er kannte den zufälligen Sieg des Schlechten und glaubte doch an den ewigen Triumph des Guten.

Ich weiß sehr wohl, daß Mancher, der nun einmal in der Brutalisierung aller harmloser Gepflogenheiten

*) „Preuß. Jahrb.“, Februar und Juli 1895.

deutschen Bürgerthumes, und zumal deutscher Hausfrauen, den Beleg seiner Stärke zu erblicken sich angewöhnt hat, es höhnisch von sich weisen würde, wieder Fabeln ersinnen zu sollen, die, wie schon Thackeray spottet, immer nur die eine Moral bringen: Tommy war nichtsnutzig und kriegte vom Meister mit dem Riemen, aber Jack war ein guter Junge und hatte Pflaumenmus. Allein welch ein ungeheures Maß von Kühnheit, Scharfsinn, Lebenstreue und Abwechselung mit solcher Moral vereinbar ist, hat uns William Shakespere bewiesen, während die heillose, künstlerische wie sittliche Verwirrung, in welche unsre zeitige Produktion gerathen ist, oft so weit ging, daß mit Stentorstimme, wo man es nur hören wollte, alles das, was in unsrer Literatur noch rein ist, als „Mist" bezeichnet, alles das, was man im gewöhnlichen Leben dafür zu halten pflegt, als „kraftvoll" angepriesen wurde. Was dem Menschenherzen als Schmuck und Vorbild unsres Geschlechtes theuer war: Reinheit der Gesinnung, aufrichtiges Wesen, Treue, Hingebung, Begeisterungsfähigkeit, Willenskraft, Fröhlichkeit, Anmuth der Sitten, alles das lockt einen richtigen „Veristen" nicht, vermag seine Phantasie nicht zu befruchten, bringt nichts aus ihm heraus; sobald er nicht häßlich und unanständig sein darf, hat er keine Einfälle mehr.

Es ist wenig Hoffnung, auf diese Bekenner einzuwirken, die nun einmal fest entschlossen sind, ihr technisches Vermögen im Dienst einer krankhaften Erotik zu verbrauchen und ihre Kunst ganz und gar für die Bedürfnisse hysterischer Müßiggängerinnen einzurichten, die sich nach „Kraft" sehnen. Dies Buch ist nur geschrieben für die Andern, die unerschütterlich mitten im Lärm und Blendwerk des Tages, bei der Befriedigung ihrer ästhetischen Interessen zweierlei im Herzen bewahren: Demuth vor Gott und Scham vor unsrer heranblühenden Jugend.

---

## Kapitel XXI.

# Schluß.

Die vorstehenden Kapitel waren im Ganzen vollendet, als ich nach Jahren wieder einmal „die Technik des Dramas“ von Gustav Freytag zur Hand nahm, um beim Genuß dieser durch und durch reifen, vornehmen und anregenden Arbeit meinen eignen Standpunkt nachzuprüfen. Die Lektüre kam zur Zeit, um den vorstehenden Blättern eine Reihe von Zitaten einflechten zu können. Im Uebrigen nähert sich Freytag seinem Gegenstande so durchaus von der philologischen Seite, er fußt mit solcher Vorliebe auf dem Drama der Griechen, und die frühe Abfassung (1863) läßt Anspielungen auf das bewegte Bühnenleben der Gegenwart so ganz vermissen, daß, schon abgesehn vom innern Werth und dem in meinem Vorwort angedeuteten, verschiednen Zweck, den wir im Auge hatten, nothwendig etwas wesentlich Andres bei mir entstehen mußte. Dabei freu ich mich doch, hervorheben zu können, daß in der Hauptsache meine Auffassung des Dramatischen (an sich) durch Freytag gestützt wird. S. 219 nennt er „das höchste Dramatische: das Durcharbeiten der Empfindung in der Seele bis zur That“, da (S. 240) „auf der Bühne nicht die Thaten wirken und nicht die schönen Reden, sondern die Darstellung der Gemüthsvorgänge, durch welche das Empfinden sich bis

zum Wollen und zur That verdichtet.“ Diese Erklärung darf als klassisch gelten, und jeder Anfänger sollte sie sich in’s Herz schreiben. Daß, wenn die schönen Reden nicht, es die garstigen plötzlich schaffen könnten, die Meinung lag Freytag jedenfalls völlig fern.

Sonst, fürcht ich leider und sprach es bereits im Vorwort aus, wird das prächtige Buch just dem Vorgeschrittnen und Eingeweihten mehr sagen als dem Neuling. Freytag hat dessen Bedürfnisse nicht ganz errathen, vielleicht auch ein allzu hohes Ziel vor Augen, nicht errathen wollen, um einem später kommenden, der sich den Dank der Jüngern zu erwerben wünschte, dies bescheidnere Bemühen gutmüthig zu gönnen. Ich entsinne mich, daß ich auf Belehrung brennend, vor etwa sechzehn Jahren die „Technik des Dramas“ zum ersten Mal vornahm und sie enttäuscht wieder fortlegte, weil sie mir noch nichts verrieth; es wird tausend andern bereits ebenso ergangen sein. Und doch sind kostbare Winke durch das ganze Buch verstreut. Was Freytag über das dramatische Leben der Charaktere, über das Gegenspiel und seine Gefahr, über das Wahrscheinliche, über Wichtigkeit und Größe der Handlung sagt, ist Alles höchst lehrreich und beherzigenswerth, und jeder Anfänger sollte sich bemühn, es wenigstens beim zweiten oder dritten Anlauf zu durchdringen. Das Wesen des Tragischen ist vielleicht noch niemals so knapp und erschöpfend, auf kurzen sechzehn Seiten abgehandelt worden. Die „fünf Theile und drei Stellen“ (Einleitung, erregendes Moment, Steigerung, Höhepunkt, tragisches Moment, Umkehr, letzte Spannung, Katastrophe) sind wundervoll entwickelt, um an ihrem Gesetz fremde und eigne Trauerspiele richten zu können. Auch was über Bau der Szenen im Allgemeinen und an „kleinen Regeln“ sonst geboten wird, gehört zum Allerbesten. Nur der außerordentlich wichtige und besonders von den Franzosen gepflegte Begriff der Vorbereitung (späterer

Wirkungen) bleibt von Freytag vernachlässigt, ja so gut wie unerwähnt.

Die Vortheile des Verses findet er im Vergleich zu den Nachtheilen, die er für Natürlichkeit und heftigere Bewegung mit sich bringt, ganz überwiegend und zwar „durch die gehobne Stimmung des Hörers, welche der Vers hervorbringt und erhält“... Es bleibt im Hörer „die Empfindung rege, daß er Kunstwirkungen gegenüber steht, welche ihn der Wirklichkeit entrücken und in eine andre Welt versetzen, deren Verhältnisse der menschliche Geist mit Freiheit geordnet hat.“ Dieses Wort wird mit jedem Tage wahrer werden, der uns von der „Freien Bühne“ entfernt; denn eine Wiederbelebung der historischen Komödie ist, nachdem wir bis zum Ueberdruß mit Alltäglichkeiten gefüttert wurden, schon nach dem Naturgesetz der Rückwirkung, des Fortschritts in Wellenlinien, mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit zu erwarten. Hier hat der Poet mit Seherblick in unsre Zukunft geschaut. Und nur ein Poet konnte den zum Beginn vielleicht allerwichtigsten Hergang, darum nur desto wichtiger, weil man ihn durch gutes Verständniß bestenfalls fördern, nicht eigentlich aber lehren kann, den der Umbildung vorgefundnen Stoffes so fein erklären.

Wir streifen hier zuguterletzt noch das Kapitel von der Erfindung. Diese Gabe ist ja das A und O, sie ist die conditio sine qua non. Sie muß der Dramatiker von vornherein in sich tragen; erhaften läßt sie sich nicht, nur durch Uebung verfeinern, durch Anstrengung kräftigen. Oft, trotz gelegentlicher Blitze, die Besseres erhoffen lassen, setzt sie ganz plump und unbehilflich ein, und auch der kluge Anfänger merkt meist nur mit richtigem Instinkt: jetzt muß das kommen, jetzt jenes; jetzt muß ich dieses durchsetzen, jetzt das andre. Aber wenn er das Nöthige, wie er glaubt, sachgemäß an-

geordnet hat, findet es der Vorgeschrittne, der Kenner, ganz ohne Reiz.

Ein ausgezeichnetes Gegenstück sind die Schauspieler im „Hamlet“. Der Schuldige soll überführt werden; — das hätte vielleicht auch einem Neuling bei ähnlichem Stoffe festgestanden; — aber durch welch ein Mittel? Wie fern liegt doch eine anzügliche Theater-Vorstellung; wie mancher würde sie bestenfalls bei den Haaren herbeigezogen, sie ad hoc verbraucht haben. Und nun beobachte und studiere man, wie fein Shakespere hier verfährt; wie der ganze Verkehr des Prinzen mit den Komödianten organisch aus dessen Wesen herauszuwachsen scheint, wie den Schauspielern selbst durch Alles, was von ihnen und über sie gesagt wird, ein ganz eignes und sicher ein unsterbliches Leben verliehen worden ist. Der Anfänger, will er eine Idee in das Stück oder eine seiner Personen hineinarbeiten, begnügt sich, den betreffenden Gedanken irgendwo aussprechen zu lassen. Der Meister vom Fach stellt eine eigne Figur auf, die diese Idee verkörpert und weiß es ganz gewiß zu verbergen, daß eine Absicht zu Grunde lag. Neulinge täuschen sich fast immer über die Stärke ihrer Wirkungen, weil die von ihnen verwendeten Mittel zu arm an Phantasie, Witz und Lebenskenntniß sind. Am ehesten noch wird Schwäche und Dürftigkeit der Erfindung verdeckt, wenn ein sichrer dramatischer Instinkt es versteht, schon in der bloßen Einführung Willens-Impulse aufzubieten. Dieser Reiz versagt nie und entschädigt im Drama für Alles.

Sehr hübsch ist die „Umbildung des Stoffes“, freilich für ein andres Kunstgebiet, von Otto Roquette in seinen Erinnerungen*) erläutert worden. „Es können, — so sagt er — die Ereignisse der Wirklichkeit zwar Erfahrungen aller Art

*) „Siebzig Jahre“. Bd. II, S. 148 ff.

bringen, aber das Geschehene, ob man es erlebt oder ob es uns nur berichtet worden, eignet sich noch lange nicht für den Roman oder die Novelle; oft das Unscheinbare mehr als das Auffallende. Um etwas Künstlerisches daraus zu gestalten, hat der Dichter das Zufällige wegzuschneiden, aus einzelnen Zügen die Konsequenzen zu ziehen, das Getrennte psychologisch zu vermitteln, und so noch das Beste, ja Alles dran zu thun, nämlich: etwas Andres daraus zu machen."

Auf diese Art werden von fleißigen Künstlern die einzelnen Eigenschaften für ihre Charaktere zusammengetragen, wie z. B. von Ibsen für den Hjalmar der „Wildente", der so komplett, wie er da steht, im Leben ganz gewiß noch niemals beobachtet wurde.

Für sehr gefährlich in der Freytag'schen „Technik" halte ich nur den Optimismus, der in Bezug auf Bühnenerfolg zuweilen durchblickt. Daß in Deutschland alljährlich nur etwa „hundert Dramen ernsten Stils" entständen, ist ganz sicher viel zu niedrig gegriffen, und diese merkwürdige Behauptung findet sich in der Vorrede zur 6. Auflage (vom Jahr 1890). Für viel bedenklicher noch halt ich den folgenden Satz aus dem Schlußkapitel: hat der Dichter (nach Verhandlung mit einem erfahrenen Bühnenfreund, dem er die Arbeit „in Handschrift" einsenden soll) „die zweckmäßigen Veränderungen vorgenommen, so wird sein Werk bei dem Theater, mit dem er sich vertrauensvoll in Verbindung gesetzt hat, gewöhnlich rasch aufgeführt." Ich kann nicht dringend genug vor solcher Vertrauensseligkeit warnen. Sie trifft nach meinen Erfahrungen nicht einmal für bekannte und erfolgreiche Dramatiker zu. Ernst v. Wildenbruch stand längst auf der Höhe, als er mit seinem „Generalfeldobersten" an der Stätte seiner Triumphe, dem Königl. Schauspielhause von Berlin, zurückgewiesen wurde. Wilhelm Jordan, nachdem er mit seinem, zuerst hartnäckig abgelehnten feinen Lustspiel „Durch's Ohr"

glänzenden Erfolg an allen guten Bühnen errungen hatte, mußte sein nächstes Manuskript wieder Jahre lang vergebens herumsenden. Wie soll es da erst dem Anfänger gehen? Nein, jener Satz ist leider nur zu sehr geeignet, überall dort, wo er bekannt und geglaubt wird, die Dramenpest, an der wir in Deutschland leiden, auszubreiten und die Noth der geplagten Dramaturgen, von der ich am Eingang sprach, nutzlos zu vermehren, ganz abgesehn von dem Elend, das er über unzählige schlechtbewachte Gemüther mit Sicherheit schon gebracht hat.

Denn selbst der Sattelfeste, der sein erstes Drama schreibt, muß sich hüten und vorsehn, daß er nicht offnen Auges, trotz innern Widerstrebens in ein waghalsiges Leben voller Aufregung, Mühsal und Demüthigung hineingerissen wird. Selbst wenn ihm seine Muse den Kranz von Kadelburg-Schönthan aufs lächelnde Haupt drückte, wer steht ihm dafür ein, daß nicht Jemand kommt, ihm diesen Schmuck herabzureißen? Ja, wer wollte die beneiden, die einen Ruhm zu vertheidigen haben, sobald er sie aus der Nähe gesehn hat? Sudermann hatte mit seiner „Ehre“ einen überlauten Erfolg. Er lieferte, nicht dramatisch, aber poetisch sein Bestes in der „Schmetterlingsschlacht“, einem Werke, verklärt dnrch jenen wehmüthigen Humor, der entsteht, wenn im Grund gutartige und vom Leben mißhandelte Menschen, für die unser Mitleid sich regen möchte, dieses Mitleid selber durch die Befangenheit und Lächerlichkeit ihres Behabens verscherzen. Und dieses Stück ward am Lessingtheater, Sudermanns eigenster Domäne, ausgezischt, d. h. sein Erfolg in der Blüthe geknickt.

Am ehesten werden noch die ungeschädigt davon kommen, die dem Lustspiel nachjagen. Denn schon die Schulung, die das erfordert, das stete Ringen, das Getriebe der Welt von höherer Warte zu belachen, muß, wenn zu nichts Anderm, zu größerer Reife des Ringenden führen, somit einen bescheidnen Lohn in sich selber tragen. Und doch, welch ein kümmerliches

Gewerbe, zur bloßen Selbstbefreiung und Läuterung Stücke zu schreiben, die nicht aufgeführt werden! Denn ging es nur immer so leichthin mit ein paar Versuchen ab! Aber das Leben und Weben in der eignen Welt der Einbildungskraft hat Etwas von den Besonderheiten des Morfiumessens, und die sind zu zählen, die sich einmal jener Gewohnheit nachdrücklich hingaben, doch im Nothfall sich loszureißen und auf ihr bürgerliches Gewerbe zurückzubesinnen, Willenskraft und Entsagungsfähigkeit genug besaßen. Wer vollends als „Charakter" sich seinen Zeitgenossen aufdrängen will, weil Alles lauthalsig nach Charakteren brüllt, wer dieses Geschrei ernst nimmt und seine wirkliche Eigenart als Dramatiker durchsetzen möchte, der kann sich getrost auf zwanzig Jahre gefaßt machen, während derer jeder grüne Laffe seine schmutzigen Stiefel an ihm abwischt, bis seine Weise den Stachel der Neuheit verlor und die aufgeregten Philister sich allmählich bei dem Gedanken beruhigten: ihm sein Leben doch gründlich verdorben zu haben. Die schlauen Macher, denen statt des Herzens ein Geldbeutel klopft und die nur ein erstrebenswerthes Ziel kennen: den schlechtesten Geschmack des Publikums zu wittern und zu befriedigen, sind so verächtlich, daß es unnütz wäre, sie vom Parnaß noch eigens fortstäupen zu wollen.

Sehr gern würde ich mich eingehender verbreitet haben über glückliche Mischung der Charaktere (wodurch gute Rollen entstehn), über das Arbeiten in Kontrasten (die Heimkehr eines Fremdgewordnen wirkt hier besonders), über den Reiz des Geheimnißvollen (zur Spannung), über das Steigern und Befestigen von Wirkungen, über das Anbringen von Hindernissen, über das Verquicken von Handlung und Nebenhandlung (das Durcheinanderweben zweier Motive); last not least über das Verwerthen von Stoffen (denn der Anfänger bringt leicht als Tragödie mit blutrünstiger Romantik, was sich höchstens zur Posse im Stil von „Robert und Bertram"

eignet). Wie man einen Verbrecher nicht fertig handeln, sondern erst werden und wachsen läßt (nach Art von Macbeth und Konsul Bernick) muß der Neuling wissen. Dann hätte dem „Peinlichen auf der Bühne“ ein eignes Kapitel gebührt (es wird vermieden werden von denen, welche die genaueste Vorstellung vom Schönheits- und Gerechtigkeitsgefühl, sowie vom Hoffnungsbedürfniß ihrer zeitigen Zuschauer besitzen); ein andres der Dialogführung. Friedrich Haase brauchte mir gegenüber einmal den sehr glücklichen Ausdruck „dekokt“; denn in der That, der Bühnendialog muß den eingekochten Extrakt jener Dialoge bilden, die man in Romanen, Novellen oder in der Unterhaltung selber antrifft; jedes nicht streng zur Sache gehörige Wort muß verdampft sein.

Doch schon warnt mich die Befürchtung, die Geduld des Lesers für ein so gewagtes Thema erschöpft zu haben. Ich schließe daher in dem Bewußtsein, wie unendlich vieles noch zu sagen wäre, wie vieles Andre schärfer und besser, als ich es gesagt habe. Konnt' ich nicht Alles loben, was ich erwähnte, so möcht ich gleichwohl hoffen, daß wenigstens mein Streben, gerecht zu sein, deutlich wurde; daß das, was ich trotzdem versah, nur dem allzu lebhaften Wunsche zugeschrieben würde, der mich unter dem Druck eines anstrengenden Berufes die Lust zu dieser Arbeit immer wieder finden ließ: dem Wunsche, zu nützen.



# Namen- und Sachregister.

## A.



## B.

## F.



## G.

## H.



## I.



## K.

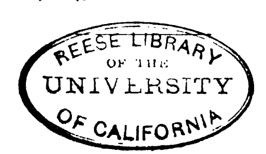
## L.



## M.



## N.



REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

**LOAN DEPT.**

RENEWALS ONLY—TEL. NO. 642-3405

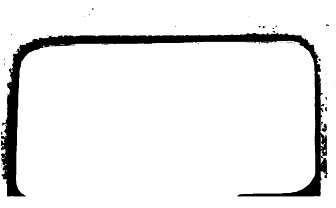
This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

| | |
|---|---|
| | |
| AUG 30 1968 3 2 | |
| | |
| REC'D LD | AUG 20'69 -8 AM |

LD 21A-38m-5,'68 (J401s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

YC126824



WILH. STEIN
BUCHBINDEREI
BERLIN W

